
L'EDUCATION
MUSICALE
JUILLET 1966
130
Le Numéro : 3 francs
REVUE MENSUELLE

CONDITIONS GÉNÉRALES

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et septembre.

Le prix de l'abonnement est ainsi fixé : Education Musicale (seule) : F. 22,— (Etranger : F. 26,—) - Education Musicale et Supplément Iconographique : F. 30,— (Etranger : 35,—).

Virement postal (C.C. 1809-65 Paris) ou chèque bancaire au nom de « L'Education Musicale », 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.

Les abonnements sont tacitement reconduits.

VENTE AU NUMERO

Les numéros sont détaillés au prix de :

Education Musicale (seule) : F. 3,—.

Education Musicale - Supplément Iconographique : F. 5,—.

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75.*

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Toute nouveauté (livres, solfèges, etc.) est à envoyer 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.*

4° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

5° *Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E.M. doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.*

6° *Ces articles n'engagent que leurs auteurs.*

7° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

L'ÉDUCATION MUSICALE

21e Année — No 130 1er JUILLET 1966

Sommaire :

ADMINISTRATION : 36, Rue Pierre-Nicole — PARIS - 5e — 033-24-10

EDITORIAL

Dernier numéro de l'année scolaire, ce numéro l'est également pour le plus grand nombre d'entre vous.

Si vous appartenez à cette catégorie, vous en êtes avisé par deux mentions sur la bande d'envoi pour les abonnements simples ou l'enveloppe cartonnée pour les abonnements couplés :

— « juillet » en tête de vos nom et adresse,

— « abonnement terminé ».

Procédez alors sans attendre au renouvellement de votre abonnement en suivant les indications des pages 20/384 et 21/385.

Si chaque abonné renouvelait son abonnement à temps, la dépense des lettres de rappel et de la mise en recouvrement serait évitée, ce qui nous permettrait, chaque mois, d'augmenter de 4 pages notre revue !

Par ailleurs, malgré un blocage des prix, nos charges augmentent.

Deux moyens s'offrent pour les absorber :

— une augmentation des tarifs d'abonnement ou

— un accroissement sensible du nombre des abonnements.

La première solution, vous vous en doutez, nous répugne; elle ne correspond pas à notre conception et, de plus, nous connaissons les traitements des fonctionnaires que vous êtes pour la plupart, nous savons aussi les possibilités matérielles des étudiants et de beaucoup d'autres de nos lecteurs.

Seule, reste la seconde solution.

Nous vous demandons de nous aider à la réaliser. Vous y trouverez vous-même une économie.

Que chacun de vous amène 2 ou 3 ou 4 abonnements nouveaux.

Ainsi l'augmentation de nos charges sera absorbée.

Nous pourrons améliorer l'importance de la revue par une augmentation de 4 et même de 8 pages à chaque numéro.

Pour le bénéfice de tous, de nouvelles rubriques verront le jour.

Reportez-vous à notre page 21/385; étudiez notre PROPOSITION et considérez l'économie que vous pouvez réaliser.

Souscrivez, faites souscrire non seulement à l'abonnement simple, mais aussi à l'abonnement couplé.



Voici que commence le temps des changements d'adresse ou d'état civil.

Trop d'abonnés omettent de nous en faire part.

Chaque mois, les services postaux nous retournent des numéros avec la mention « inconnu » ou « parti sans laisser d'adresse ».

Ces numéros restent en souffrance dans nos services jusqu'au jour où, enfin, une lettre nous apprend un nouveau nom ou une nouvelle adresse.

Prévenez-nous de tout changement, le plus tôt possible en n'omettant pas de rappeler ancienne adresse ou précédent état civil.

A toute demande de changement, joignez une des dernières bandes d'envoi et 0,75 F en timbres poste.

En vous souhaitant de bonnes, heureuses et réconfortantes vacances, « L'EDUCATION MUSICALE » forme le vœu, qui sûrement rejoint le vôtre, que la prochaine année scolaire amène les Pouvoirs publics à reconnaître à toute la jeunesse française le droit à la connaissance et à la pratique de la musique.

Si l'on dépensait pour l'éducation musicale le quart de ce que l'on dépense pour d'autres disciplines, telle l'éducation physique, on s'apercevrait rapidement qu'on ne peut plus se retrancher, pour ne rien faire, derrière le mot célèbre de J.-J. Rousseau : « le peuple français n'est pas musicien ! ».

A.M.

LA MUSIQUE ET LE LANGAGE

par René BERTHELOT

Directeur du Conservatoire d'Orléans

Voici le texte de l'exposé que M. René Berthelot a fait devant le Congrès des Directeurs de Conservatoires, réunis à la salle Gaveau, en février 1965.

Mon intention, vous le pensez bien, n'est pas de vous faire un cours, ni même un exposé académique sur la musique et le langage. Il y aurait d'ailleurs bien des façons de traiter une telle matière. Par exemple : « La musique est-elle un langage ? » — chose qu'un Stravinsky, vous le savez, n'hésite pas à lui dénier. Ou encore : de quelle manière les deux langues, celle des sons et celles des mots, ont-elles les meilleures chances de s'associer ? Ce sont là de beaux et grands sujets d'esthétique, qu'il n'entre pas dans mon propos d'effleurer aujourd'hui. Ce que je voudrais faire avec vous, c'est seulement une petite promenade philologique autour de certains termes musicaux, ou qui, sans appartenir à la langue de notre métier, s'y rattachent par quelque biais, imprévu. La grammaire, vous le savez, n'a pas bonne réputation. On la dit ennuyeuse. C'est une calomnie et, pour ma part, j'ai toujours fait mes délices des questions — et surtout, bien entendu, des querelles — de langage. D'ailleurs — et pour vous rassurer tout à fait — ce que nous allons faire ensemble, c'est, si vous voulez, de la grammaire « amusante », dans le sens où l'on disait autrefois de la « physique amusante » pour désigner ces petits tours instructifs qui émerveillaient notre enfance.

Voici, d'entrée de jeu, une persistante énigme étymologique : celle du mot « violon », appliqué à la cellule où l'on garde à vue les vagabonds, poivrots et autres tapageurs publics. Quel rapport peut-il bien y avoir entre le prince des instruments à cordes et ce lieu dépourvu de charme ?

Des esprits peu compliqués ont d'abord pensé que les barreaux de ces réduits motivaient le terme en usage par leur ressemblance avec les cordes du violon. C'est montrer, semble-t-il, une vue assez naïve des choses, bien qu'on ait, à l'appui, invoqué certaine locution très imagée que Victor Hugo, dans les *Misérables,* emprunte à l'argot des galériens, chez qui « jouer du violon » signifiait scier ses fers. Plus sérieuse nous apparaît l'hypothèse des historiens, qui est la suivante :

Sous le règne de Louis XI, à Paris, certain bailli du Palais de Justice, excédé par le tumulte que faisait, les jours d'audience, la foule des badauds souvent excités qui accompagnaient les plaideurs, avait pris l'habitude de faire mettre les plus bruyants dans une salle basse de la Conciergerie, afin qu'ils y recouvrassent le calme. Or, notez soigneusement ce point : le bailli en question s'appelait Viole. Un tel nom a de quoi frapper. Car alors, tout s'expliquerait : Aignan Viole serait le parrain du violon ! Bien mieux : on assure que ce magistrat — peut-être pour justifier le surnom donné par le peuple à cet endroit morose — voulait qu'un violon suspendu à la muraille permît aux « usagers » d'adoucir leurs mœurs par la pratique de l'art musical. Cette mélomanie pénitentiaire fit école, dit-on, jusqu'au XVIIe siècle, puisque Lully en personne (dont on sait que la vie fut loin d'être exemplaire), lors d'un séjour dans ce mélodieux purgatoire, aurait régalé ses compagnons de hasard par de brillantes improvisations. Pour tout dire, cet épisode pittoresque n'emporte pas encore notre conviction. Il nous reste heureusement une exégèse des plus ingénieuses. La voici :

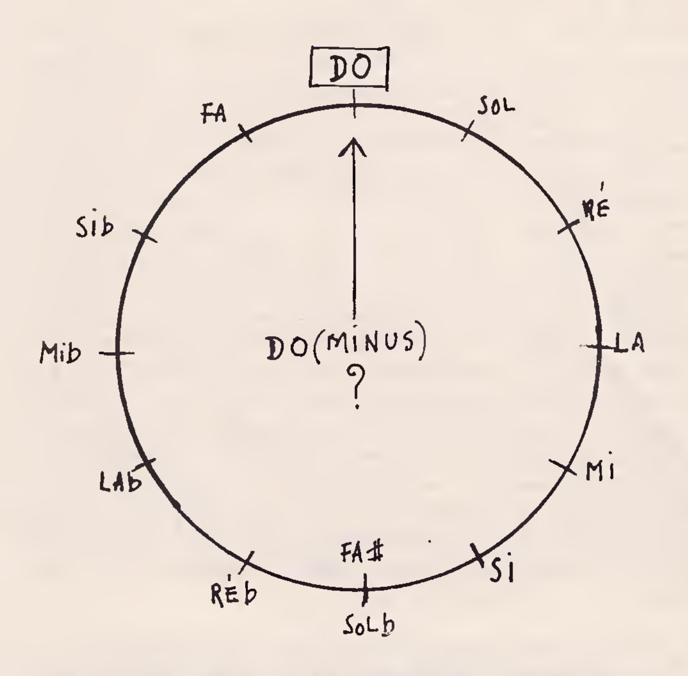
Des documents d'archives judiciaires attestent, en effet, que depuis le XIVe siècle — et peut-être en deçà — le lieu appelé aujourd'hui « violon » fut d'abord nommé « psaltérion ». Mais comment rattacher cet instrument des jolies châtelaines au sombre décor des geôles moyenâgeuses ? Par la ressemblance que le psaltérion, sorte de trapèze aux ouvertures circulaires, offrait avec le carcan où l'on passait les bras — et parfois la tête — des malheureux prisonniers. Si l'on ajoute que le psaltérion se suspendait parfois au cou de l'exécutant — comme on le voit dans maintes peintures anciennes — on aura l'explication de la sinistre image dont usaient nos facétieux ancêtres. En sorte qu'être mis au « psaltérion », c'était, sur le mode ironique, être mis aux entraves. Puis le mot, par métonymie, désigna le cachot où l'on infligeait ce supplice. Mais, me direz-vous, que devient en tout cela le violon ? C'est bien simple : lorsque le psaltérion cessa d'être en faveur, puis disparut tout à fait, le peuple remplaça ce mot par celui de violon, qu'il connaissait mieux. La métaphore, certes, y perdait tout son sens. Mais la vie du langage est pleine de ces mutations obscures, de ces survivances déguisées dont nous échappent, en bien des cas, les mystérieux cheminements. Que conclure de tout cela ? Ne nous hâtons pas de le faire, car l'étymologie, comme l'histoire, n'est hélas ! qu'une science incertaine et conjecturale. Un point, toutefois, paraît acquis : c'est bien à la musique que la « chambre de sûreté » de nos commissariats doit ce nom joli et bizarre de « violon » qui devrait intriguer ses hôtes, s'ils étaient philologues. Mais ils le sont rarement...

***

Un autre terme, encore plus mystérieux, va maintenant motiver notre enquête. Il est bref, il est ailé, c'est un diminutif, un euphémisme, un succédané : il s'agit de *zut.* Si son aîné plus énergique a pour répondant — c'est bien le cas de le dire — un célèbre général d'Empire, *zut* ne paraît pour la première fois que chez Balzac, dans *César Birotteau,* sauf erreur. D'où vient cet étrange petit mot ? Certains lexicographes parlent d'un *zot* qui serait dans le dictionnaire de

Trévoux, et qu'ils font dériver, un peu au hasard, semble-t-il, de *sot* ou de *fat*. D'autres y voient une transformation, un avatar de *zest* — pas celui du citron, mais une interjection tombée en désuétude, que l'on trouve, en effet, dans les comédies de Destouches ou de Beaumarchais, et qui a subsisté dans notre expression « entre le zist et le zest ». Tout cela, avouons-le, paraît assez artificiel, et pour ma part, j'ai toujours subodoré quelque chose de musical dans ce gracieux interprète de notre mauvaise humeur. Pourquoi ? Pour deux raisons peu souvent remarquées et cependant frappantes à mes yeux : il contient le mot ut et peut être heureusement complété par *flûte* (un peu comme la cadence parfaite par la cadence plagale...). Or, en feuilletant un jour un gros in-folio aussi rarissime que doctissime : la *Parémiologie musicale de la langue française,* de Georges Kastner, quelle ne fut pas ma surprise en apprenant que certaine farce de la Foire Saint-Germain contenait une réplique dont le succès fut tel qu'elle passa ensuite dans la langue populaire, et que ce quolibet était le suivant : « Tu connais la musique ? Eh bien : *ut !* ». Tout le comique de cette saillie — qui ne ferait plus rire aujourd'hui — repose sur l'équivoque alors contenue dans ce mot d'*ut*. Plusieurs glossaires, notamment ceux du Berry et du Vendômois, qui jouxtent mon Orléanais, nous apprennent, en effet, qu'au XVII[e] siècle — et sans doute bien avant — ce monosyllabe n'était pas seulement le nom d'une note, mais une interjection signifiant à peu près : « Hors d'ici ! », « Va t'en ! ». Le subtil auteur d'un de ces lexiques nous ouvre d'ailleurs les yeux en soulignant l'analogie de cet *ut* injurieux avec le *out* anglais, qui a, comme on sait, le même sens. Il s'agirait donc là d'un souvenir des fréquentes invasions de notre pays par les armées d'outre-Manche. Et ce terme s'est si bien acclimaté dans notre langue orale qu'il y existe encore sous cette forme que vous connaissez bien : « ouste ! », « Allez, ouste ! ». En sorte que nos deux petits mots sifflants et discourtois *ouste* et *zut* ne seraient que des cousins — cousins non pas issus de germains, si j'ose me permettre ce mauvais jeu de mots, mais issus d'Anglo-Saxons ! Et maintenant, par quel processus cet *ut* plein de rudesse a-t-il acquis ce z euphonique qui lui donne des ailes ? Vraisemblablement par l'effet d'une laison. On aura dit : « Tu connais la musique ? Eh bien, je te dis (z) ut ! ». Et voilà comment, semble-t-il, cette version distinguée du mot de Cambronne doit au moins un chapitre de son histoire à un coq-à-l'âne dirigé contre nos lointains confrères. Ce que paraît d'ailleurs confirmer le mot « flûte », dont on l'accompagne volontiers, et qui est, peut-on croire, une invitation ironique à souffler dans l'instrument de Frédéric de Prusse, comme on dit, sous une forme approchante : « Parle toujours ! », ou « C'est comme si tu chantais ! ».

Avant de clore ces quelques remarques étymologiques, je voudrais ne pas abandonner tout de suite cette première note de la gamme, et examiner avec vous un autre petit problème qu'elle pose. Sur l'origine du nom d'*ut,* nous avons évidemment un couplet tout préparé : Guy d'Arezzo et l'*Hymne à saint Jean-Baptiste*. Mais si un élève trop curieux nous demande d'où vient le nom de *do,* que pouvons-nous lui répondre au juste ? Car enfin, il est peu croyable qu'un tel nom ait été choisi arbitrairement. La plupart des théoriciens signalent qu'il semble avoir été employé pour la première fois dans le traité *Musico prattico* de Bononcini, à la fin du XVII[e] siècle. Cependant Weckerlin l'attribue à Duni, qui l'aurait créé, dit-il, vers 1640, chose impossible puisque l'aîné des deux Duni, Antonio, est né vers 1700. De son côté, Rougnon en fait honneur à un linguiste italien, ami du Père Mersenne : Jean-Baptiste Doni (d'où le lapsus probable de Weckerlin), lequel Doni aurait forgé ce néologisme avec la première partie de son nom. Enfin Auguste Sérieyx, qui fut un peu, vous le savez, l'évangéliste de Vincent d'Indy, suppose, dans son *Cours de grammaire musicale,* que *do* n'est autre que la première syllabe de Dominus, ce qui n'est peut-être qu'une pieuse rêverie, mais bien séduisante, avouons-le, car, si l'on y réfléchit, ce premier degré de la première échelle majeure, *alpha* et *oméga* du cycle des quintes, se trouve, en effet, au centre d'un système circulaire, donc infini, comme le Père éternel au milieu de ses étoiles. *Le cycle des quintes, indiquant la place privilégiée de DO, au point* de *convergence des 12 tonalités.* Lorsqu'on sait quel goût presque médiéval des symboles religieux l'Italie catholique du XVII[e] siècle conservait encore, il semble qu'une telle hypothèse ne puisse être repoussée *a priori*. Ce qui est regrettable, c'est que Sérieyx, comme tant d'autres, ne nous dise



Le cycle des quintes, indiquant la place priviiégiée de DO, au point de convergence des 12 tonalités

pas où il a puisé son information, et ma curiosité serait comblée si quelqu'un de mes confrères pouvait éclairer sur ce point ma lanterne.

De l'étymologie, passons maintenant à l'examen critique de quelques termes musicaux dont l'emploi donne généralement lieu à de regrettables altérations de sens, quand ce n'est même à de complètes méprises. Je passerai rapidement sur l'éternelle confusion qui s'établit, par exemple, entre ces trois notions cependant distinctes : *étendue, registre* et *tessiture*. Pas davantage je ne m'attarderai à des contresens classiques, comme celui de la « sénérade matinale », qui, dans ce cas, est évidemment une aubade, ou sur ces sarabandes que tant de plumitifs s'entêtent à qualifier d'endiablées ou d'infernales, comme je l'ai relevé jusque chez

plusieurs de nos académiciens, y compris Georges Duhamel, cependant si maître de sa langue — et musicien par surcroît. De telles bévues sont d'ailleurs si courantes que vous les connaissez tous et que je craindrais, en insistant, d'enfoncer des portes ouvertes.

C'est sur la terminologie toute récente de la radiotechnique que je voudrais plutôt retenir un instant votre attention. On émet aujourd'hui en « modulation » de fréquence. La primauté du sens musical de ce terme étant incontestable, il m'a paru intéressant de rechercher comment il avait pu séduire les hommes de science et désigner, en définitive, une chose qui, par sa nature, n'appartient cependant ni à la musique, ni même à l'acoustique. Bien entendu, le mot modulation possède en français un sens infiniment plus large que celui de nos solfèges et de nos traités d'harmonie. Tout changement de hauteur, d'intensité ou d'accent dans l'émission d'un son, et particulièrement d'une voix, peut être valablement qualifié de modulation. Je me souviens qu'étant jeune professeur dans un lycée, je faisais répéter ma chorale, lorsque le directeur, qui écoutait à la porte (ce n'est pas comme nous, n'est-ce pas, Messieurs !), entra inopinément et me complimenta en ces termes : « Ah ! très bien. Ça module, ça module !...). Or, précisément, cela ne modulait pas du tout, car il s'agissait d'un chœur de Gossec d'une particulière rigidité tonale. Mais ce que voulait exprimer cet excellent homme (je parle de mon directeur et non de Gossec) relevait cependant de cette acception particulière — et sans doute antérieure à l'autre — du mot modulation. Ce qui reste à savoir, c'est comment une onde, qui, en tant que telle, est muette, peut être « modulée ». N'étant pas physicien, j'ai posé la question à d'éminents spécialistes. D'après ces hommes savants, la « modulation » électromagnétique serait constituée par des variations, dans le temps, de telle ou telle mesure caractéristique d'une onde : amplitude, phase ou fréquence, phénomène dont la représentation graphique est ce joli serpentin qu'on nomme sinusoïde. Et comme une telle figure rend aussi bien compte d'un son « modulé », il semble que ce soit par le truchement de cette image que le mot de modulation s'est introduit, métaphoriquement somme toute, dans le langage scientifique. Laissons-le donc à nos ravisseurs, et n'en soyons pas irrités.

Il en va tout autrement d'un second terme également cher à nos constructeurs d'appareils. Nos postes récepteurs, nos magnétophones, nos chaînes de haute fidélité sont généralement pourvus d'un bouton dit de « tonalité ». Or, que fait ce bouton ? Il affaiblit ou renforce les fréquences correspondant aux sons graves ou aigus, c'est-à-dire qu'il modifie l'intensité relative des harmoniques. La chose ici concernée est donc, expressément, le *timbre*, et puisque le terme juste existe, on ne voit pas pourquoi nos fabricants de machines à musique s'obstinent à user d'un autre qui ne l'est pas. Sans doute estiment-ils que le mot « timbre » a un air trop modeste, tandis que « tonalité », plus ronflant, impressionne davantage le petit monde un peu snob des « discophiles ». Notons d'ailleurs que le « taxiphone », lui aussi, nous prie poliment d'attendre la « tonalité », alors que « signal sonore » serait plus simple et mieux approprié. En vérité, tout cela fait partie de cette inflation verbale et de cette course au mot prétentieux qui faisait écrire à un chroniqueur sportif, de je ne sais plus quel « géant de la route », qu'il avait fourni, dans la montée d'un col, un magnifique « récital » !...

Au reste, les musiciens eux-mêmes n'usent-ils point quelquefois d'expressions discutables ? Je voudrais en venir à un mot qui depuis longtemps me soucie. Nous disons : un instrument « à vent ». Or, qu'est-ce que le vent ? C'est de l'air en mouvement. Mais que ce soit celui qui agite le feuillage ou tel autre sur lequel vous me dispenserez d'insister, ces vents-là, vous en conviendrez, n'ont rien de commun avec celui qui passe dans une clarinette. L'air expiré par les poumons a en français un nom : c'est le souffle. Dès lors, pourquoi ne pas dire, comme les Allemands du reste *(blæsevinstrumente)*, instrument à souffle ? Ce changement, me direz-vous, est-il souhaitable ? Assurément, puisqu'il représente une plus grande propriété de terme. Mais aussi pour éviter une expression dérivée tout à fait regrettable à mon sens — à mon sens olfactif surtout... C'est l'expression « instrumentiste à vent » que j'ai eu l'extrême regret de relever jusque dans une circulaire du ministère d'Etat aux Affaires culturelles, dont je tiens la référence à la disposition des malicieux de ma détestable espèce. Un « instrumentiste à vent », Messieurs, qui serait flatté d'être ce malotru ? Une telle construction va rejoindre ces tournures aberrantes que nous offrent, par exemple, le « boucher chevalin », le « phtisique galopant » ou ce « libraire d'occasions » que j'ai trouvé sous la plume d'André Billy, chroniqueur cependant délicieux. Il est vrai qu'il avait mis un *s* à « occasions », pour bien montrer qu'il ne s'agissait pas d'un libraire usagé. J'ai vu également, à la vitrine d'un éditeur, certain *Manuel du peintre à l'huile*. Comme les sardines ! Quel émule de Van Dyck serait honoré d'un tel rapprochement ? Cette façon d'accommoder les peintres n'est pourtant pas plus choquante que de présenter d'honnêtes instrumentistes comme sujets à des manifestations d'aérophagie.

***

Mes chers confrères, ces quelques réflexions sur la lexicologie musicale vous ont peut-être parues exagérément pointilleuses. Aussi ai-je dessein de me faire pardonner en tirant pour finir un petit feu d'artifice avec quelques-unes des bourdes, méprises et autres perles dont mes élèves ont enrichi le sottisier que je tiens à jour depuis près de trente ans. Nous ne sortirons d'ailleurs pas de notre propos, puisque la plupart d'entre elles ne sont rien d'autre que des cocasseries de langage.

Il y a d'abord les fameux termes italiens, éternels objets de traductions fantaisistes, inattendues, poétiques parfois, comme tout ce qui vient de l'enfance. En voici quelques-unes : *Tempo di marcia :* « tempérez la marche »; *Sotto voce :* « d'une voix sautillante »; *Allegro ma non troppo :* « vite et sans se tromper »; *Moderato assai :* « assez moderne ». Notons au passage que la confusion d'*assai* avec notre adverbe *assez* n'est pas le monopole des apprentis musiciens, car elle est commise par l'abbé de Brossard dans son *Dictionnaire de musique*, le premier du genre en langue française : « *Assai*, écrit cet auteur dans le style apprêté du Grand Siècle, correspond à « une sage médiocrité de lenteur ou de vitesse ». Le plus drôle, c'est que Jean-Jacques Rousseau, notre second lexicographe musical, ne se tient pas de joie en découvrant cette paille dans l'ouvrage de son confrère, sans paraître incommodé par les poutres qui sont dans le sien... Mais revenons à l' « italien tel qu'on le parle » dans nos classes de solfège : *Più mosso :* « plus mousseux »; *Smorzando :* « en

se mordant » (les lèvres, probablement...); *Con spirito :* « en spirales » ou encore : « en aspirant »; *molto agitato :* « mou et agité » (quel décevant paradoxe !); *Con moto :* « assez vite, mais sans pédaler » (à cause de la moto, sans doute, sur laquelle, en effet, on peut faire roue libre...).

Bien des erreurs proviennent d'une simple confusion auditive. C'est ainsi que la mesure à 6/8 devint dans un devoir la mesure « ainsi de suite »; que la timbale fut rangée parmi les instruments à « persécution »; que les échelles grecques s'augmentèrent de ce mode agréable : l'épicurien; que le triolet, sous l'influence manifeste de M. Léon Zitrone, se modernisa en « tiercé »; que le tétracorde, enfin, se métamorphosa en « prêtre à cordes ». Que voulez-vous, il existe, en effet, un ordre des moines cordeliers ! Et si j'ajoute qu'il s'agissait des modes ecclésiastiques, on estimera sans doute que la faute était excusable. Ce même tétracorde prit à l'occasion une figure plus inquiétante : celle du « tétracorne ». J'avoue que ce « tétracorne », sorte de bête fabuleuse descendue du Zodiaque, m'apparaît sous un jour assez poétique. A moins qu'on ne l'interprète avec plus de prosaïsme comme l'image d'un mari doublement outragé — ce qui ferait de ce dangereux « tétracorne » un simple « bi-cocu ». Une erreur du même genre (et qui se rattache à la musique, comme vous allez le voir) m'a été communiquée par un professeur de sciences naturelles : « L'eau potable, affirmait un de ses élèves, est celle qui ne contient aucun « organiste » vivant ». D'autres fois, une seule lettre, changée ou ajoutée, peut donner des résultats surprenants. Par exemple : « Haendel s'est rendu célèbre par ses « frasques » religieuses », ou encore : « Parmi les instruments du moyen âge, il y a surtout la « vieille », que l'on tient sur les genoux » (1).

Si du vocabulaire nous passons au style — qui est, lui aussi, affaire de langage — nous progressons encore dans l'ordre du comique. Une composition de théorie comportait cette question : « A quoi servent les dièses et les bémols ? » La réponse fut la suivante : « Les dièses et les bémols servent à être annulés par les bécarres » — ce qui est d'ailleurs irréfutable. C'est un peu comme dans l'armée, où les ordres n'auraient souvent aucune raison d'être sans les contrordres dont ils sont heureusement suivis. Dans une autre épreuve, ayant trait aux signes de reprise, je recueillis cet étrange renseignement : « On peut remplacer le *da capo* en faisant un renvoi ». Il est douteux qu'une telle pratique, jugée courtoise, dit-on, dans les repas arabes, soit goûtée de la même façon par nos auditoires.

Voici maintenant l'histoire de la musique. Que dites-vous, par exemple, de cette phrase très ambiguë (le sujet à traiter était l'évolution du concerto) : « A l'époque romantique, les compositeurs se montrent de plus en plus portés sur les virtuoses », ou de ce commentaire ingénu : « A la fin de sa vie, Beethoven n'écrivait plus que de la musique de chambre, ce qui s'explique d'ailleurs, car il était devenu sourd et ne pouvait plus sortir »; ou encore de ce récit dramatique : « Voulant marquer un temps fort, Lully s'est donné un coup de canne sur le pied qui lui est monté à la tête ».

Mes chers confrères, laissez-moi voir — ou entendre plutôt — dans ce coup de canne impérieux le signal d'une retraite trop longtemps différée. Un grand classique a dit : « Le secret d'ennuyer est de vouloir tout dire », et je ne voudrais pas tomber dans ce travers. Je souhaiterais aussi que vous ne teniez pas pour pédantesque l'esprit dans lequel j'ai soulevé ces quelques points de linguistique musicale. Rien n'est plus difficile que de bien parler, et il faudrait être bien « fou du cerveau », comme dit si joliment notre La Fontaine, pour prétendre éviter tous les pièges du langage. Sur le point de rendre l'âme, l'illustre grammarien Nicolas Beauzée formula son adieu en ces termes : « Je m'en vais, ou je m'en vas, car l'un et l'autre se dit — ou se disent ». Ce moribond dubitatif nous rappelle opportunément combien notre langue est subtile, et qu'en cette matière, comme en beaucoup d'autres, tout nous invite à une prudente modestie.

---

(1) Quelques-unes de ces « perles » figurent dans le livre de Jean-Charles : **Le rire en herbe.** Qu'on veuille bien ne pas nous accuser de plagiat, car c'est nous, au contraire, qui les lui avions communiquées.

ADAM DE LA HALLE et ses Jeux chantés (*)

par Jean MAILLARD

Professeur d'Education Musicale au Lycée François Ier à Fontainebleau

Le monde des trouveurs était en son plein automne lorsque se révéla Maître Adam. Depuis la fin du XIe siècle — époque à laquelle la courtoisie chevaleresque s'était, pour la première fois, exprimée littérairement en Limousin — une multitude de poètes lyriques avait chanté dans le Midi de la France, maniant avec un art subtil le verbe et le son, ourlant de mélodies raffinées les rythmes savoureux de cette langue essentiellement musicale qu'est l'occitan. Le nombre de ces troubadours est impressionnant : plus de 460, que la dispersion des petites cours seigneuriales avait disséminés dans toute l'aire géographique de l'ancienne *Provincia* romaine, et même au-delà.

Le domaine littéraire d'oïl ne connaît pas un tel éparpillement et les trouvères, moins nombreux que leurs confrères méridionaux, étaient généralement groupés autour de grands centres artistiques comme Reims, Arras, Blois. Un phénomène identique de regroupement se retrouve chez les Minnesänger d'Outre-Rhin.

Le trait commun à ces trouveurs est qu'ils pouvaient appartenir à tous les milieux sociaux et que le privilège du *trobar* — invention poétique et musicale — était pour eux un plaisir et généralement pas une profession comme on le croit aisément. Seuls les ménestrels et quelques jongleurs évolués étaient musiciens professionnels; parmi eux, quelques-uns avaient une culture suffisante pour prétendre faire œuvre de créateur - de *poète*. Les premiers étaient attachés à quelque « riche homme », alors que les seconds quémandaient de « biaux dons » de château en château.

ARRAS, VILLE D'ART

Parmi les grands centres littéraires et artistiques, Arras occupait une place de choix. Durant le XIIe et surtout le XIIIe siècle, quelques 180 trouvères gravitèrent autour de ce foyer. Leur talent était plus ou moins réel et nombreux furent ceux qui s'affrontèrent ou qui soumirent de loin leurs œuvres au jury de ces fréquentes compétitions appelées *puys :*

S'au Puy d'Arras fut retenu mes chants
Conquis avroie eüreuse soldee !

Auprès des jugeurs du Puy, « la gent jolie » comme l'appelle Mahieu de Gand, il importe de briller et d'obtenir la palme qui procure non seulement honneur et louange, mais encore dons et bienfaits.

Arras vivait, au XIIIe siècle, d'une vie intense. C'était une cité opulente qui devait sa prospérité à une corporation d'actifs banquiers dont de hauts barons, voire des Princes, étaient les débiteurs. Les bourgeois de la Ville étaient loin d'être des frustes et goûtaient suffisamment les Lettres et les Arts pour en tirer une partie de leur prestige. Par exemple, la riche famille des Guyon protégea Adam de la Halle qui salue respectueusement l'un de ses membres dans une chanson :

Au Guyonnois d'honorance
Va, chanson, et si t'avance;
Aussi a-t-il le mal d'amour senti :
Il saura mieux ce que j'en dis !

Faut-il rappeler encore les Poussin, nommés *Pouchinois* par Adam dans ses *Congés* ? Ou Robert Sommeillon, dont il est question dans le *Jeu de la Feuillée* ? Ou Jehan Bretel, homme d'affaires, poète et Prince du Puy, qui fut le principal questionneur d'Adam dans les partures ? On imagine dès lors aisément la réputation du Puy d'Arras, entretenu par de tels mécènes et dont la tradition semble remonter au début du XIIe siècle, avec les « académies » régulièrement organisées par la nouvelle *Confrérie de Notre-Dame*, dans les statuts de laquelle il était expressément souligné que « sur jongleur n'y a nulle seignourie ». Edmond Faral a noté le caractère insolite et moderne de cette confrérie qui modifiait si profondément la condition habituellement errante du jongleur, lequel obtenait ici droit de cité et se mêlait étroitement à la vie des habitants. Chaque pieuse solennité était prétexte à exercices publics de rhétorique appelés *puys Notre-Dame* en souvenir de la protection accordée par la Vierge aux jongleurs Norman et Itier, ou *puys d'amour*, à cause des joies terrestres qu'on y glorifiait.

Auprès de tous, Adam de la Halle bénéficiait d'une solide réputation due principalement à ses jeux-partis et à ses chansons. Dans la *Panthère d'Amour*, Nicole de Margival se fait le porte-parole de ses contemporains et ne tarit point d'éloges, louant surtout les chansons courtoises de son illustre modèle. Il fut clerc d'honneur de toutes vertus plein, dit l'auteur anonyme du *Jeu du Pèlerin :* il était parfait en chanter et surtout, beaux dicter savait.

BIOGRAPHIE SOMMAIRE

C'est entre 1240 et 1250 qu'en Artois Maître Adam naquit. Peut-être à Arras même, sans qu'il soit possible de l'affirmer, ou encore à Ayette ou à Boisleux. Il était fils de Maître Henri le Bossu, employé à l'échevinage d'Arras, et surnommé *de la Halle* pour une raison inconnue : s'agit-il de son quartier ou de ses fonctions ? Maître Henri a été marié à plusieurs reprises; sa dernière femme mourut en 1283, lui-même en 1290. De la mère d'Adam, nous ne savons rien. Pour ces temps anciens où l'Etat-Civil n'existait point, il faut savoir se contenter de maigres renseignements, et nous ne sommes guère en mesure de faire des révélations sur les diverses péripéties de son existence, Fut-il élève en l'abbaye cistercienne de Vauchelles, dans le Diocèse de Cambrai ? Un de ses contemporains l'a longtemps donné à supposer. La région de Bapaume, Beaumetz semble lui avoir été familière.

A Arras, on le surnomme « bossu », comme son père : « *Mais je ne l'estois mie !* » dit-il dans l'un de ses poèmes. Il aime sa ville d'adoption tout en soulignant que les études que l'on y entreprend ne permettent pas de devenir grand clerc, c'est-à-dire bien savant. C'est vers 1270 qu'il épouse la jeune et charmante Marie pour l'amour de qui il abandonne provisoirement des études brillantes. C'est durant les premières années de son mariage qu'il prend part à plusieurs jeux-partis, dans bon nombre desquels son partenaire attitré est Jehan Bretel, qui mourut en 1272 : cet « ancien » vante chaque fois que l'occasion se présente, la science et l'intelligence d'Adam.

Baude Fastoul le nomme en 1272 dans ses *Congés*. Lui-même compose à cette époque le si vivant *Jeu de la Feuillée* dans lequel — avec une verve qui pourrait en certains points préfigurer Shakespeare — il met en scène tout son petit monde arrageois, lui compris. Cependant, un ennui qui paraît avoir été sérieux avec le fisc le contraint à quitter Arras pour Douai où il réside presque deux ans. De retour à Arras en 1274, il fait représenter avec succès son *Jeu de la Feuillée*. Dans le cours de la pièce, il considère que Dieu lui ayant donné une intelligence valable, il convient de la cultiver.

Bien qu'aimant tendrement sa femme, qui va bientôt lui donner un enfant, il décide de partir pour Paris afin d'y achever ses études : Marie elle-même l'y engage. Seul le père est grognon : cela va coûter bien cher et il n'a point d'économies ! Mais l'aide pécuniaire librement accordée par ses concitoyens élimine tout obstacle et voilà notre ami parti pour un assez long séjour dans la ville « tentaculaire » ! Est-ce en Sorbonne que notre étudiant reçoit son titre de Maître ès Arts par lequel on le saluera désormais ? Il n'est pas possible de l'affirmer : nous sommes dans le domaine de la conjecture. Sans doute l'influence des maîtres de l'Ecole Notre-Dame, dont il n'a pas manqué d'entendre les œuvres, est-elle à l'origine de sa science polyphonique. On sait la réputation de ces déchanteurs dont l'enseignement attirait vers la « ville jolie » des étudiants venus de l'Europe entière. Adam de la Halle est le seul trouvère dont on puisse dire *avec certitude* qu'il a exploité l'écriture polyphonique.

Deux chansons expriment la joie du nouveau Maître à son retour en Artois : *Au repairier de la douce contree* et *De tant com plus aproche mon pays.*

Il semble que ce soit vers 1280 que notre trouvère entre au service de Robert II d'Artois, le neveu de Saint-Louis. Dans la suite de ce Prince, il se rend à la Cour de Charles d'Anjou, à Naples. Le frère de Saint-Louis avait accédé au trône des Deux-Siciles le 4 novembre 1264. Sa Cour napolitaine était de loin la plus cultivée d'Europe et le souverain avait généreusement maintenue la tradition du mécénat instauré par ses prédécesseurs, les Hohenstaufen. D'aucuns prétendent que son action en faveur des troubadours et trouvères avait pour but essentiel de soigner son propre prestige. On peut en douter, car Charles d'Anjou sacrifiait volontiers lui-même aux muses et son intérêt était sincère.

Adam de la Halle dut se sentir parfaitement à l'aise dans cette société brillante qui savait l'apprécier à sa juste valeur. La tension politique devant cependant assombrir cette existence large et facile. L'action de la Maison d'Aragon en Sicile entraîna une révolte sanglante dirigée contre les Français le 30 mars 1282, et connue sous le nom de Vêpres Siciliennes. Pierre III d'Aragon reçut officiellement la couronne de Sicile sans que Charles d'Anjou pût songer à engager une action militaire contre lui, occupé qu'il était à pacifier la Calabre où le parti Gibelin suscitait sans relâche des émeutes tout en évitant soigneusement la bataille rangée.

On ne saurait préciser la date à laquelle Adam fit représenter à Naples son petit chef-d'œuvre, le *Jeu de Robin et Marion :* sans doute avant ces troubles, encore que l'année 1284 ait été avancée sans grandes preuves par quelques historiens.

Après une brève maladie, Charles d'Anjou, qui fut l'un des Princes les plus extraordinaires de son temps, disparaissait à Foggia le 7 janvier 1285. Maître Adam entreprit alors de faire son éloge en une vaste épopée qui rappelle le ton des chansons de geste : *Le Roi de Sicile.* Mais il ne put achever son œuvre et disparut lui-même à son tour en Calabre; plus précisément en la Province de Pouille, ainsi que nous l'apprend l'auteur anonyme du Jeu du Pèlerin :

Je sui mout lassé : esté ai a Luserne,
En Terre de Labour, en Toskane, en Sezile;
Par Puille m'en reving ou on tint maint concile
D'un clerc net et soustieu, gracieus et nobile,
Et le nomper du mont; nés fu de ceste ville (ARRAS)
Maistre Adans li Bochus estoit chi apelés
Et la, Adans d'Arras...
...Chis clers don je vous conte
Ert amés et prisiés et honnerés dou Conte
D'Artois...
Or est mors maistre Adans, Dieus li fache merchi !
A se tomble ai esté, don Jhesu Crist merchi;
Li Quoins le me moustra, le soie grand merchi,
Quant jou i fui l'autre an...

Cette disparition se situe vraisemblablement en 1288, ainsi que le laisse entendre Jean Mados, neveu de Maistre Adam, et copiste d'un des manuscrits du *Roman de Troie*, qui explicita son travail le 2 février 1289. Ceci pourrait être d'ailleurs confirmé par la date de reprise de *Robin et Marion* à Arras en 1289. On ne peut que regretter le manque de précision de l'auteur du *Jeu du Pèlerin* qui ne précise pas le lieu de la sépulture du poète, où le Comte d'Artois en personne l'avait conduit.

L'ŒUVRE D'ADAM DE LA HALLE

Le Jeu de Robin et Marion (présentation à paraître dans une prochaine livraison).

Le Jeu de la Feuillée.

Les congés.

Le Roi de Sicile.

Le *dit d'Amour* (ou *Vers sur l'Amour).*

14 rondeaux polyphoniques.

1 rondeau-virelai polyphonique.

1 ballade polyphonique.

34 chansons.

16 jeux-partis.

7 motets polyphoniques.

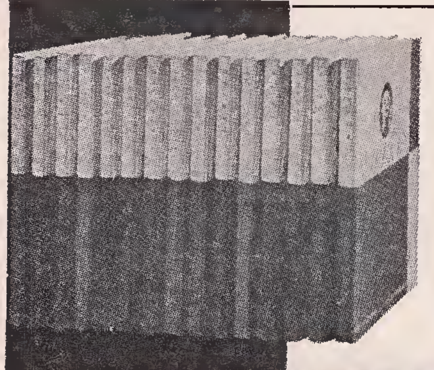
Plusieurs lais aujourd'hui perdus.

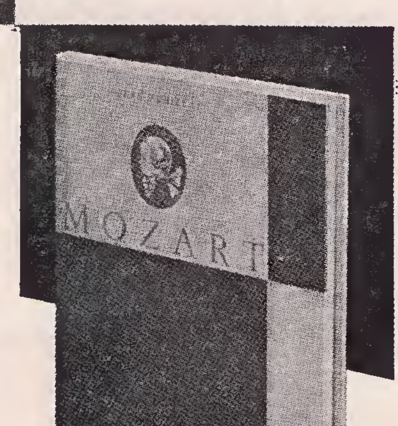
Ces œuvres ont été éditées en 1872 par E. De Coussemaker; cette édition, peu aisée à consulter, présente des fautes. En ce qui regarde les rondeaux-virelai-ballade polyphoniques, l'édition de Friedrich Gennrich (Dresde 1921-1927) le cédera devant celle plus pratique, de Jacques Chailley (Salabert, 1942). La Bibliographie des Jeux est plus importante : nous en donnerons un aperçu prochainement. Les chansons sont actuellement étudiées par une élève de Mademoiselle Solange Corbin.

PETITE BIBLIOGRAPHIE GENERALE

P. LE GENTIL, *Le vieil Arras,* Arras (1877). - A. de CARDEVACQUE, *La musique à Arras,* Arras (1885). - Henry GUY, *Essai sur la vie et les œuvres littéraires du trouvère Adam de la Halle,* Paris (1898). - Jacques CHAILLEY, *Histoire de la Musique au Moyen Age,* Paris (1950). - Charles FOULON, *L'œuvre de Jehan Bodel,* Paris (1952). - Friedrich GENNRICH, *Adam de la Halle,* in MGG. - Jean MAILLARD, *Un Roi-trouvère : Charles d'Anjou* (sous presse). - Gilbert MAYER, *Lexique des œuvres d'Adam de la Halle,* Paris (1940).

(*) Cette évocation d'un de nos plus illustres trouvères n'a aucune prétention à l'érudition. Visant d'abord à informer, elle reprend en partie les points d'une conférence consacrée à Adam de la Halle et présentée aux élèves de l'Ecole Normale Supérieure, candidates à l'agrégation de Lettres. Nous ferons suivre cette biographie par une étude sommaire du **Jeu de Robin et Marion** dans la leçon (version) du Manuscrit de la Bibliothèque Méjanes d'Aix-en-Provence.





NOUVELLES PUBLICATIONS

par J. VEYRIER

Directeur du Conservatoire de Musique du Boulogne s/Mer

Editions Henry LEMOINE - 17, rue Pigalle - Paris (9e)

PIANO.

GILLES BOIZARD : Berceuse en carillon - *Deux pages pleines de sonorités lumineuses.*

JEAN CLERGUE : Fariboles - *Un album de 10 pièces de difficultés variées, accessibles aux degrés intermédiaires.*

MARCEL DAUTREMER : Marche burlesque - *Une amusante pochade, 15 pages;* Toccata - *12 pages d'une écriture dense, souvent polytonale, réunissant les principales difficultés pianistiques.*

JACQUELINE DELUEN : Classes de neige - Echos de printemps - *Deux pièces faciles pleines de fraîcheur, chacune 2 pages.*

MONIQUE GABUS : Le Clavier de Pierre et Françoise - *Un album de 17 pages contenant 15 pièces progressives, préfacées par Tony Aubin.*

EDMOND MARC : Trois pièces brèves - *allegro moderato, andante, vivace, 13 pages.*

JEANINE VAUBOURGOIN : Toccata - *9 pages dans l'écriture traditionnelle du genre.*

GUITARE.

JEAN ABSIL : Pièces caractéristiques - *10 pièces d'une musique très vivante et très colorée. 15 pages.*

ROBERT DE VISEE : Six pièces - *Ces pièces sont extraites du livre publié en 1686 et dédié à S.M. Louis XIV par Robert de Visée, maître de guitare de ce Prince. La révision est de N. Coste.*

HARPE.

LOUISE CHARPENTIER : Suite française - *8 pièces qui, par leur variété, intéresseront plus particulièrement les degrés intermédiaires pour lesquels le répertoire de cet instrument est encore limité. 30 pages.*

PERCUSSION.

JEAN COURTIOUX : Introduction à l'étude de la percussion. *De nombreux exercices sur les coups simples, composés, sur l'indépendance. Egalement l'étude préliminaire des timbales, ainsi que du xylophone, du vibraphone et du glockenspiel.*

INSTRUMENTS A VENT.

JEAN ABSIL : Rhapsodie n° 6 pour cor et piano.

JEAN MEYER : Cordelinette pour trombone ou cor et piano. *Pièce facile, le registre semble mieux convenir au trombone.*

TOMASO ALBINONI : Adagio pour saxophone alto et piano ou orgue. *Remarquablement annoté par M. J.-M. Londeix qui pousse le soin jusqu'à indiquer les doigtés de la partie de saxophone.*

CHARLES BROWN : En promenade pour saxophone mi bémol ou clarinette et piano. *Le titre de cette petite pièce facile indique saxophone si bémol, mais il nous est livré une partie de saxo mi bémol, ce qui assurera une diffusion plus limitée.*

WILLY VAN DORSSELAER : Andantino d'après A. Lavignac pour clarinette ou saxophone. *Petite pièce facile, d'une écriture très traditionnelle, livrée avec les transpositions si bémol et mi bémol.*

JEAN-MARIE LONDEIX : 3e Cahier des « Exercices mécaniques pour tous les saxophones ». *Ces excellents et difficiles exercices de mécanisme vont permettre aux élèves d'acquérir une technique sûre de leur instrument.*

ENSEMBLES.

JEAN-MICHEL DAMASE : Trio pour violon, alto et violoncelle. *La livraison ne comporte que les parties séparées, d'où la difficulté de formuler un jugement.*

JEAN-MICHEL DAMASE : Sonate pour flûte et harpe. *Si le style et l'inspiration respirent la facilité, l'écriture de chaque partie est au contraire très dense, laissant peu de repos aux exécutants.*

CHŒURS.

JEAN-MICHEL DAMASE : Hymne pour la jeunesse pour chœurs mixtes et orchestre. Version chœurs et réduction d'orchestre pour piano, sur un poème de Jeanne Delais. *Comporte pour l'un des refrains une version pour la commémoration du centenaire de la Ligue Française pour l'Enseignement.*

A. TARTARIN : Sur la Rive de la mer - Le Carillon de Vendôme - Les Vendangeurs - Où vas-tu Pastourelle ?. *Chants populaires harmonisés pour chœur à 4 voix mixtes.*

SOLFEGE 7 CLEFS.

JEAN-MARIE LONDEIX : Le Nouveau Manuscrit. *Des airs célèbres de Bach, Beethoven, Haendel, Pergolèse, Rameau, empruntés au volume 9 B du « Chant classique », de Gevaert - « classique » ne signifie pas « facile », mais « solfège » peut signifier « musique »...*

JEAN MEIN : Dix-sept leçons de solfège pour les concours. *Livrées avec une préface de Pierre Barbizet.*

SOLFEGE 5 CLEFS.

JEAN MEIN : Quinze leçons de solfège. *Chaque leçon traite d'une difficulté particulière : contretemps, syncopes, chromatisme, divisions irrégulières, etc... L'accompagnement, à une seule voix, séduira les professeurs non pianistes.*

SOLFEGE 3 CLEFS.

JEAN MEIN : Seize leçons de solfège. *Egalement préfacées par P. Barbizet. La 3e clef est la clef d'ut 1re.*

EMILE PASSANI : Trente nouvelles leçons de solfège. *Mêmes caractéristiques que les 30 leçons à 5 clefs. La clef est la clef d'ut 4e ce qui favorise une réforme qui nous semblait nécessaire.*

CLEF DE SOL.

CHRISTIAN MANEN : Vingt leçons de solfège. *Si les rythmes sont accessibles à des élèves de cours initial, l'harmonisation rend l'intonation parfois hasardeuse.*

MICHEL FUSTE-LAMBEZAT : Solfège progressif à deux voix. *De nombreux motifs populaires. Ce recueil a su adapter le solfège polyphonique au degré initial.*

DIVERS.

JEANNE ET MICHEL VERGNAULT : L'Apprenti musicien. *Solfège pour l'étude des intonations et rythmes de base.*

SUZANNE SOHET-BOULNOIS : Les Devoirs (3e cahier). *Un petit fascicule destiné à l'étude de la clef de fa 4e.*

LE TRITON DANS LES MUSIQUES POPULAIRES PRIMITIVES (X)

par J. NAHOUM

Professeur d'Education Musicale
au Lycée Voltaire, à Paris



Il y a deux versions de l'**exemple 17 :** tierce si-ré petite dans la première version, plus grande dans la deuxième, soit si-ré presque égal à si-ré dièse; « frappant est le triton changeant, divisé par aucun degré intermédiaire (note 14); il pourrait, comme la comparaison des deux versions de la mélodie nous le fait paraître vraisemblable, être interprété comme une quinte à intonation très resserrée.

« La tonalité propre de ce chant et de la mélodie analogue doit bien être comprise ainsi parce que l'on admet le degré qui divise le triton (approximatif) à distances égales, comme ton principal (Mèse) (si dans le N° 17, do dans le N° 18). » (Note 15).

La grosse flûte traversière en bambou à trois trous des Pedi d'Afrique du Sud joue une mélodie où les sauts de quinte diminuée créent une atmosphère de plainte et de tristesse étranges. (**Exemple 19,** note 16).

On trouve aussi cette quinte diminuée harmoniquement aux instruments, ce que Giorgetti appelle un « mineur pathétique » (note 17) et qui a plutôt l'aspect d'un pentatonique déformé où le la est bémolisé **(Exemple 20 à 22).** Chez les Kabré du Nord-Togo, dont un disque vient de sortir récemment dans la Collection Radiodiffusion d'Outre-mer : OCR 16/25 cm - 33 T., et dont les documents et la notice sont de Raymond Verdier, on trouve une nette attirance pour le triton et la quinte diminuée, aussi bien dans la musique vocale que dans la musique instrumentale.

« Les Kabré vivent depuis des temps immémoriaux au Nord du Togo dans des montagnes d'aspect ruiniforme et chaotique qui leur ont servi de refuge contre les envahisseurs, razzieurs et chasseurs d'esclaves; ils ont peu à peu déboisé ces montagnes et, pour subsister, ont dû, au prix d'un labeur obstiné, soumettre ces terrains pierreux à une intense exploitation agricole, faisant, le long des versants, de véritables jardins suspendus où poussent principalement le mil et l'iguame.

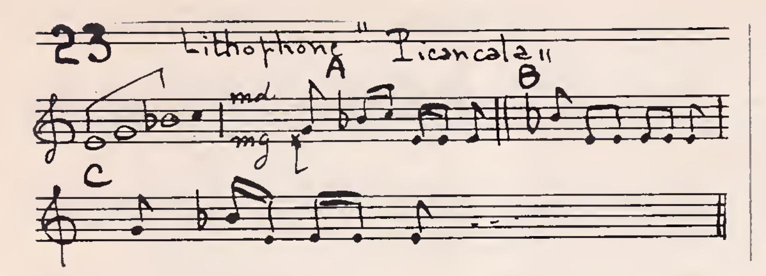
« Cette société d'incomparables agriculteurs était jadis dépourvue de chefs traditionnels (et de musiciens professionnels), mais elle n'était pas pour autant anarchique, car elle était organisée en classes d'âge et, chacune d'elle avait sa fonction propre. »

« Ces deux caractéristiques dominent la place de la musique dans cette société, qui est fonction du cycle agricole d'une part, des différentes classes d'âge d'autre part. »

« La musique accompagne en premier lieu les principaux travaux féminins (Face A, Plages 2 et 3) et masculins; c'est ce qui explique sons caractère saisonnier — chaque fête agricole est associée à une musique particulière — et l'**interdit** (c'est nous qui soulignons), qui pèse sur certains instruments en dehors des fêtes coutumières, particulièrement le **lithophone** (Face A, Plage 1) et les flûtes d'eau (Face B, Plage 1). »

Face A, Plage 1, pièce N° 2. Lithophone « Picancala ». Village de Kuwdè et Wasè : « Cet instrument est constitué par un ensemble de quatre ou cinq pierres de basalte, disposées en étoile sur un lit de paille, que l'on frappe avec deux percuteurs de pierre... Chaque famille dispose d'un instrument, joué le plus souvent par les jeunes garçons. Le lithophone est joué à partir de la mi-novembre : il marque la fin de la saison des pluies et annonce la fête de la récolte du mil en décembre, après laquelle il est interdit d'en jouer. » **(Exemple 23).**

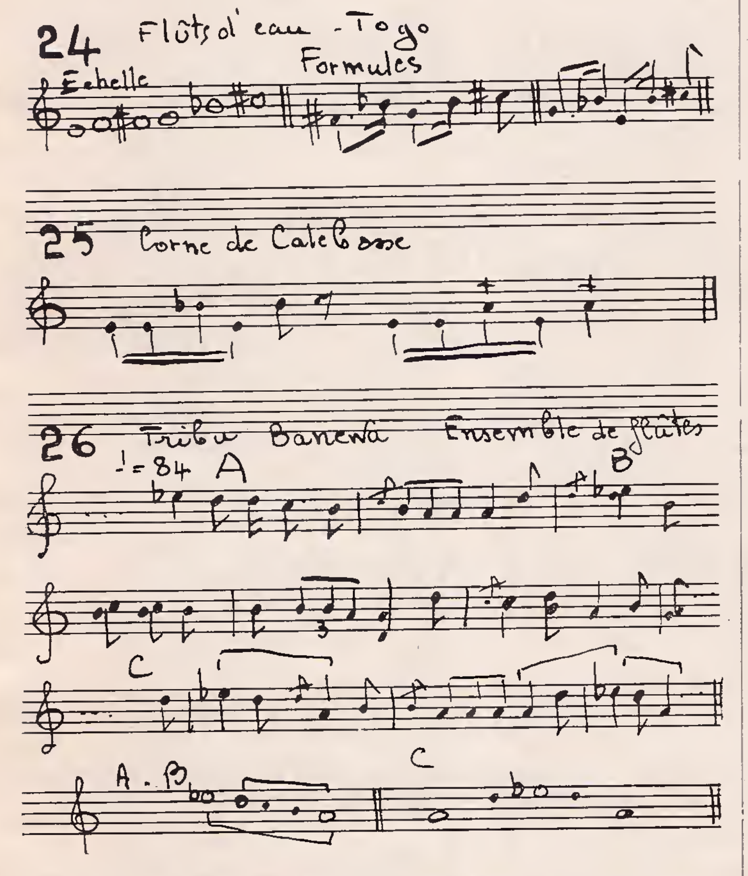
« Les flûtes de bambou « Nyefè » présentent un certain nombre de particularités remarquables : elles sont fermées à leur extrémité, afin de contenir une petite quantité d'eau que les femmes y introduisent avant de jouer; seules, en effet, les femmes peuvent utiliser cet instrument, dans lequel elles ne soufflent pas mais chantent en émettant des sons qui viennent de l'arrière-gorge. L'une a le son plus aigu, elle est mâle et elle est tenue



dans la main droite. L'autre au son grave, est femelle et tenue dans la main gauche. Le langage flûté est le suivant :

« Tu t'en vas mains vides, ne va pas amener les **diables**
« Ta mère écrase le mil et tu n'amènes personne pour l'aider,
« Tu t'en vas les mains vides, et que feras-tu ? **(Exemple 24).**

« Outre les sifflets (dont nous reparlerons) et les flûtes, la danse générale réunit les tambourinaires (tambours de bois et deux tambours de poterie « Kamu ») et un joueur de corne de calebasse. (**Exemple 25**, Face B, Plage 1). Un très bel exemple popyphonique pour flûtes se mouvant dans un ambitus de quinte diminuée, dans rythme ternaire, nous est fourni une nouvelle fois par M. Schneider (**Exemple 26**, note 19) - A-B : division en



deux tierces mineures avec toutefois adjonction des degrés intermédiaires; C : la-ré-mi bémol.

Voici encore un ensemble de flûtes relevé par Brandel dans la tribu Bamba en Ouganda, au Nord du Tanganyika et à l'Est du Congo belge. C'est un ensemble de flûtes en bambou « luma » droites et, caractéristique remarquable souvent rencontrée en Afrique, jouant une note chacune en style de hocquet. On a ici une sorte de superposition polyphonique de tritons et de quintes diminuées. (Voir Brandel, op. cit., p. 72).

Kirby (note 20) nous relate le même genre de flûtes chez les Zoulous d'Afrique du Sud, près de la ville de Pietermarizbourg. Voici ce qu'il en dit :

« Les Igemfe des Zoulous, que j'ai mentionnées avec les Umtschingo, sont caractéristiques de cette race seulement, comme étant tabous jusqu'à la célébration des Umkosi. Leur principe est très peu usité. Deux pièces de roseau sont choisies, l'une étant plus épaisse que l'autre. Le tube plus épais est ouvert à une extrémité, coupé juste au-dessous du nœud; l'autre extrémité est fermée par un nœud (Figure 1).



Figure 1

Les Amagemfe (ou Igemfe) sont jouées par deux garçons (ou deux filles) en une étrange antiphonie. »

Chaque flûte peut donner deux sons qui peuvent former un intervalle variable : quarte juste, **quarte augmentée,** ou quinte (voir l'**exemple 27).** La flûte femelle accordée en quarte, la flûte mâle accordée en quarte à un demi-ton au-dessous (**Exemple 28**), ce qui forme des quintes diminuées **(Exemple 29).**



5. - TRITON HARMONIQUE (et mélodique) : FORMATION AVEC SEPTIEME MINEURE

Le deuxième aspect harmonique du triton est la mise en valeur de la septième mineure, comme l'a remarqué Brandel (note 21) :

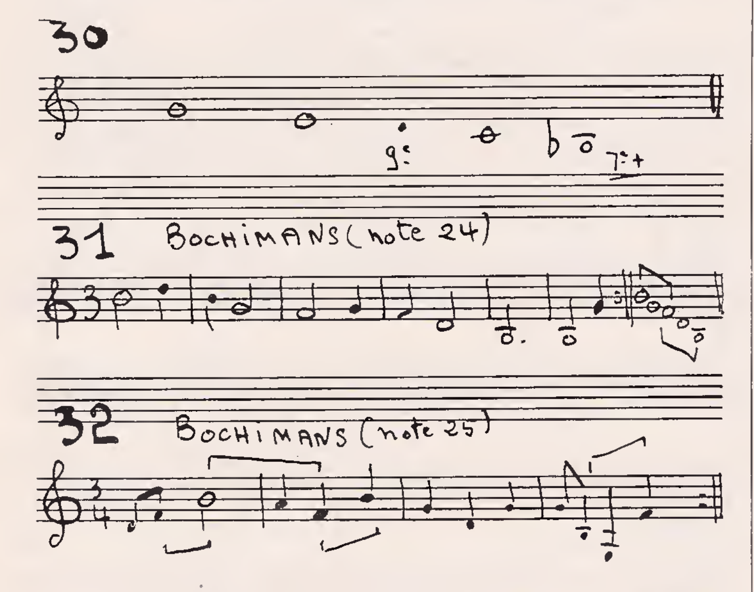
« La 7e mineure relève davantage le sentiment de la non-résolution, évoquant souvent la qualité d'une septième de dominante, d'une neuvième de dominante incomplète, et d'autres accords de septième occidentaux. Il y a, bien sûr, un danger dans cette façon de penser, mais il est modéré par la connaissance du contexte auquel nous avons affaire.

« La plupart de nos illustrations sont instrumentales, mais il semble certain qu'à tout prendre elles sont **dérivées de mélodies vocales** (note 22)...

« Les sons combinés verticalement de tous les cors Bapere composaient une dixième mineure mais la plus grande partie du mouvement mélodique tourne autour du pentacorde supérieur (do-mi-sol). L'effet de triton (allié à un renversement de la 9e de dominante) ne fait pas de doute. » **(Exemple 30).**

6. - INFLUENCE INSTRUMENTALE DANS LES FORMES MELODIQUES OU HARMONIQUES DE LA MUSIQUE VOCALE

Nous parlerons tout à l'heure des possibilités de l'arc musical, un des plus anciens instruments de musique, du point de vue des harmoniques produites par résonance buccale. Les exemples qui vont suivre montrent une très nette influence de

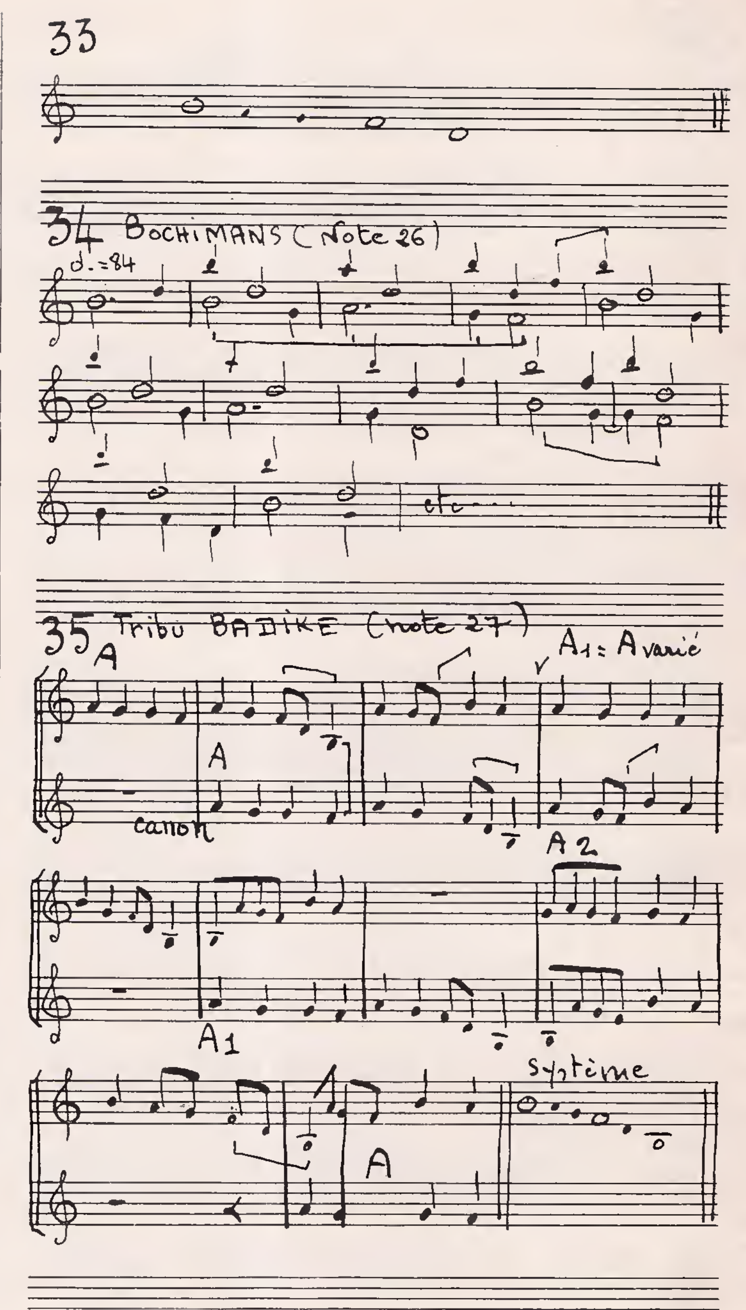


l'arc musical sur le répertoire vocal des Bochimans (Afrique du Sud) et des Badike.

« Là où des rangées d'harmoniques ou des quintes légèrement bémolisées, où de larges secondes sont chantées, nous pouvons être sûrs d'une influence directe de l'accord instrumental (arc musical ou flûte de Pan). » (Note 23).

M. Schneider cite comme illustration de ce texte l'exemple suivant (**exemple 31**). L'**exemple 32** offre exactement les mêmes caractères. Dans l'**exemple 34** nous retrouvons ici le système du paragraphe 2 **(Exemple 33)**, les sauts de triton, une polyphonie à deux voix à rythmes complémentaires, où la voix supérieure (comme dans l'arc musical) sonne comme les harmoniques de la voix inférieure.

Les Badike chantent un canon absolument strict à une mesure de distance; je ne sais si l'on doit parler ici d'influence instrumentale, mais le système de ce canon ressemble bien étrangement à celui des exemples précédents : quinte diminuée en deux tierces mineures (arpège), sauts de triton. **(Exemple 35,** note 27).



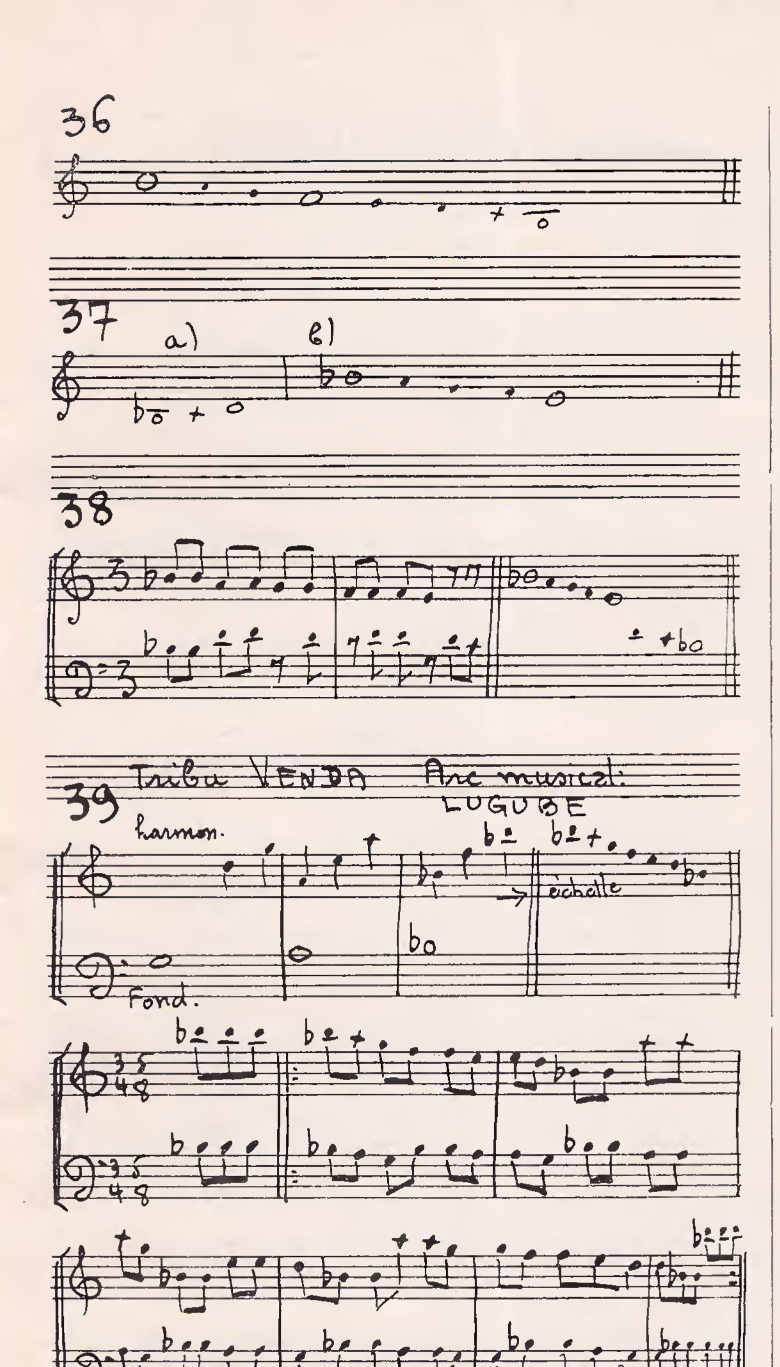
7. - MODE HEPTATONIQUE A TRITON

Les Chopi du Mozambique chantent en mode de si descendant faisant apparaître la structure de l'**exemple 36**, c'est-à-dire le tétracorde à triton suivi de son renversement la quinte diminuée : ce sont les deux aspects aperçus précédemment, mais réunis dans le même exemple (note 28).

Les Venda d'Afrique du Sud (note 29) ont un xylophone, le Mbila, qui se joue à deux mains, la main gauche jouant l'**exemple 37 a)**, et la main droite la quinte diminuée de l'**exemple 37 b)**. L'ensemble donne une gamme de fa sans si bémol, transposée sur tonique si bémol (voir l'**exemple 38**, note 29).

Le «lugube» des mêmes Venda (arc musical), joue le même genre de système (mode de fa) obtenu par résonance buccale à partir des fondamentales sol-la-si bémol **(exemple 39).**

(A suivre.)



14. « Auffallend ist der sprunghafte, durch keine Zwischenstufe geteilte Tritonus. » Ibid., p. 354.
15. Ibid., p. 354.
16. KIRBY, op. cit., p. 125.
17. GIORGETTI, op. cit., pp. 100-101.
18. Ibid., p. 63.
19. M. SCHNEIDER, Article Musik in : Lehrbuch der Völkerkunde, Enke, Stuttgart, 1958, par Adam-Trimborn, N° 64.
20. KIRBY, op. cit., pp. 120-121.
21. BRANDEL, op. cit., p. 63.
22. Cette remarque est très importante. La même remarque est faite par Kunst à propos des mélodies à triton du Sud-Nias pour le druri-dana, qui lui semblaient dériver de mélodies vocales.
23. M. SCHNEIDER, Article Primitive Music, in New Oxford History of Music, p. 68.
24. Ibid., p. 68.
25. M. SCHNEIDER, ouvrage de la note 19. N° 78.
26. M. SCHNEIDER, Primitive music, in New Oxford History of Music, N° 114, p. 74.
27. M. SCHNEIDER, Article Musik, in Adam-Trimborn (note 19), N° 85.
28. TRACEY (Hugh), Chopi musicians, Poetry and instruments, Appendix V.
29. KIRBY, op. cit., p. 55.
30. Ibid., pp. 223-224.

ALBERT ROUSSEL : SIX MÉLODIES

par A. GABEAUD

Biographie - Marc Pincherle : Albert Roussel (collection : « Les grands compositeurs du XXe siècle, Ed. Kistre, Genève.

Albert Roussel, par **Arthur Hoéré** (ouvrage rare).

Enregistrement : un seul renfermant les trois premières mélodies du recueil chantées par Gérard Souzay - **Récital Gérard Souzay - Lum. 3407.**

CONSIDERATIONS GENERALES

Le recueil édité par la maison Durand rassemble **six** mélodies de Roussel choisies parmi les 39 figurant au catalogue de ses œuvres. Bien que moins connues que la production instrumentale de l'auteur, moins exécutées (et hélas, à peine représentées dans les catalogues de disques), les mélodies de notre grand musicien français ont une valeur incontestable tout à fait dans l'esprit français, par leur simplicité, leur sentiment délicat tout intérieur.

Albert Roussel accordait au Chant et aussi à l'Education musicale par le Chant, une grande importance : il aurait désiré que l'Enseignement musical fut assuré obligatoirement dès l'Ecole primaire et continué au-delà; il considérait cette éducation par le **chant** comme la seule défense efficace de la culture musicale française, car « elle forme des oreilles et des voix justes ». Il rêvait de voir reconstituer laïquement « la merveilleuse éducation musicale des anciennes maîtrises ». Dans le remarquable ouvrage de Marc Pincherle (P. 131-132) est citée une interview d'où sont extraites les lignes précédentes et que nos directeurs culturels officiels feraient bien de méditer afin d'en tirer une application pratique...

Ainsi, sur 70 œuvres composées par Roussel, figurent 39 mélodies, témoignant de l'importance que le Maître accordait à cette forme de la composition musicale; ces mélodies ont entre elles des parentés de structure et de conception que nous pouvons apercevoir dans les six présentées ici. Si les accompagnements, confiés au seul piano (instrument le plus favorable à la voix), sont chargés de fluctuations harmoniques et rythmiques diverses, la ligne du chant est presque toujours **simple, « chantante »,** respectueuse des possibilités du chanteur; en ceci, Roussel est très proche de Fauré, et par là, très Français, laissant à la Mélodie son caractère d'intimité, autant dans le sentiment que même dans l'ironie; il ne cherche jamais la Scène dramatique, s'éloignant ainsi du Lied allemand romantique. Remarquer aussi la prosodie soignée qui assure la perception exacte des paroles chantées. La coupe ne s'écarte guère des modèles classiques : Lied ABA' (avec changement sur l'A') ou strophes différentes suivant l'expression des paroles.

Entourant le chant sans le dominer, le laissant planer au-dessus, l'accompagnement crée l'ambiance; très fouillé, il s'appuie le plus souvent sur des rythmes caractéristiques parfois constants, offrant une richesse d'harmonies audacieuses allant parfois jusqu'à la polytonalité.

Si Albert Roussel, en tant que marin, a reçu des impressions diverses des contrées lointaines qu'il a pu visiter, il n'use guère de l'exotisme facile et conventionnel : ainsi les deux Poèmes chinois de l'op. 35 semblent ignorer la gamme pentaphone ? mais plutôt ils offrent des dessins gracieux, variés, des harmonies délicates mettant en valeur les fins poèmes qu'elles illustrent, rappelant ainsi les miniatures, ou porcelaines sur lesquelles le détail est roi, plus caractéristiques de l'Art chinois que mainte gamme pentaphonique.

Partout, Roussel se montre sincère, guidé par son instinct de musicien plus soucieux de l'expression que de l'effet. Son œuvre, qui prend actuellement une place méritée dans notre Art musical, présente bien les qualités de clarté et d'équilibre de l'Ecole française, et pourquoi ne donnerait-on pas un peu plus d'importance à cette part que le Maître français a faite à la Mélodie vocale, en faisant connaître par le disque, une plus grande quantité de ces belles Mélodies où l'auteur a mis parfois la meilleure part de lui-même ?...

ANALYSE

I. - Light

Poème de G. Jean-Aubry - op. 19 *n°* 1 (1918)

Forme Lied : ABA' - **Très lent :**

A) Dès les premières mesures, création de l'atmosphère nuageuse par une pédale de **la** (3ce de l'accord **fa dièse** mineur). Cette note répétée en croches, dont s'écarte très peu la ligne horizontale par quelques accents (v. mes. 5) soutenue à la basse par d'abord une 5te diminuée empruntée à la dominante du ton et ornée d'une sorte de plainte (v. mes. 3 à 6). Le chant s'élève (A) (mes. 7 et 8), affirmant avec son entourage le ton de **fa dièse mineur.** Modulation vers **la mineur :** « Que n'ai-je su comprendre »... puis subitement en **fa mineur :** « Ce cœur secret et tendre » avant la fin de A). Ce ton de **fa mineur** (très éloigné du ton initial) soulignera **la lumière** (light) soudaine ou plutôt pressentie.

B) **2e strophe** en **fa mineur :** La pédale initiale est installée sur la dominante de **fa,** ornée d'appogiatures, mais un contre-chant se déroule presque dans son sein (à la main gauche), et la voix : « Une bouche a parlé », monte pour retomber sur un **la bémol** provoquant un accord de 7e diminuée qui ramène le ton de **fa dièse** primitif.

A') Même système qu'en A) : changement d'armure (trois dièses), 3e strophe. Même introduction nuageuse, et à peu près la même mélodie : « Des larmes ont coulé », mais peu à peu tout s'éclaire avec un **la dièse :** « Mais, pouvais-je m'attendre... », pour finir dans la sérénité en **fa dièse majeur.**

II. - Le bachelier de Salamanque

Poésie de René Chalupt - op. 20 *n°* 1 (1919)

Très connu, très chanté, une des plus typiques mélodies de Roussel, par le ton ironique du chant évoluant sur un fond endiablé de guitares aux rythmes dansants. Dessus, se déroule et se développe une mise en garde destinée à montrer à l'imprudent donneur de Sérénades, tous les risques plutôt graves qu'il court... pour celle « qui se moque de toi, derrière son mirador » !

Trois strophes. Chacune examine différemment la situation : la 1re interroge : « Où vas-tu ? », la 2e l'avertit de l'heure tardive et dangereuse, la 3e énumère tous les périls possibles et conclut avec l'éclat de rire de la belle...

1re strophe. - L'accompagnement est franchement andalou : basse à peu près constante et rythme de même : groupe de doubles croches sur le 1er temps suivi de pizz. en contretemps, plus ou moins dissonants; à la 7e mesure une descente chromatique semble ricaner. Le chant se rapproche du récitatif (B).

2e strophe. - Autre formule d'accompagnement, rythme plus serré, où le battement de doubles croches prédomine sur les pizz., dominés par des tenues évoquant la sonnerie du couvre-feu. On va vers **ut mineur,** puis brusquement une modulation claire (vers les dièses) souligne le sommeil paisible des bourgeois dans leurs maisons. Retour à **fa** majeur; le chant ralentit et s'arrête sur des tenues... mais le rythme du début reprend : le joueur de guitare n'est pas découragé.

3e strophe. - Avertissement sévère : menaces, prison, malandrins... la guitare garde son rythme et ses staccati; le chant se serre, montant et descendant une gamme de style arabe : arrêt. On revient au ton d'ut, mais les pizz. ont fait place à des syncopes pour l'évocation de la demoiselle (ut mineur). Dernier argument, elle « se moque de toi », dernier pizz. Arrêt : éclat de rire final...

III. - Sarabande

Poésie de René Chalupt - op. 20 n° 2 (1918)

Composée avant le « Bachelier » mais publiée en même temps; même principe : l'accompagnement fait le rythme sur lequel s'élève le chant toujours très mélodique. Forme : Lied ABA' avec quelques changements en A' nécessités par l'expression des paroles.

A) La tonalité a du mal à se préciser avant l'entrée du chant (C) qui s'affirme franchement en **si mineur.** Le rythme général imposé dès le début subira quelques enjolivures, tout en conservant son caractère de Danse, soit aves des syncopes (v. mes. 11), soit des battements réguliers sous les contretemps de la partie supérieure (v. au-dessous de : « Il y a des rumeurs de soie »). Le chant domine cette atmosphère de bal, s'arrête sur la dominante (mes. 11), reprenant son élan (presqu'en récitatif) pour aboutir à la dominante de **fa dièse (do dièse).** Dès la mesure 13, le rythme s'est multiplié à la basse (agitation). Seule la partie supérieure de l'accompagnement rappelle la Danse.

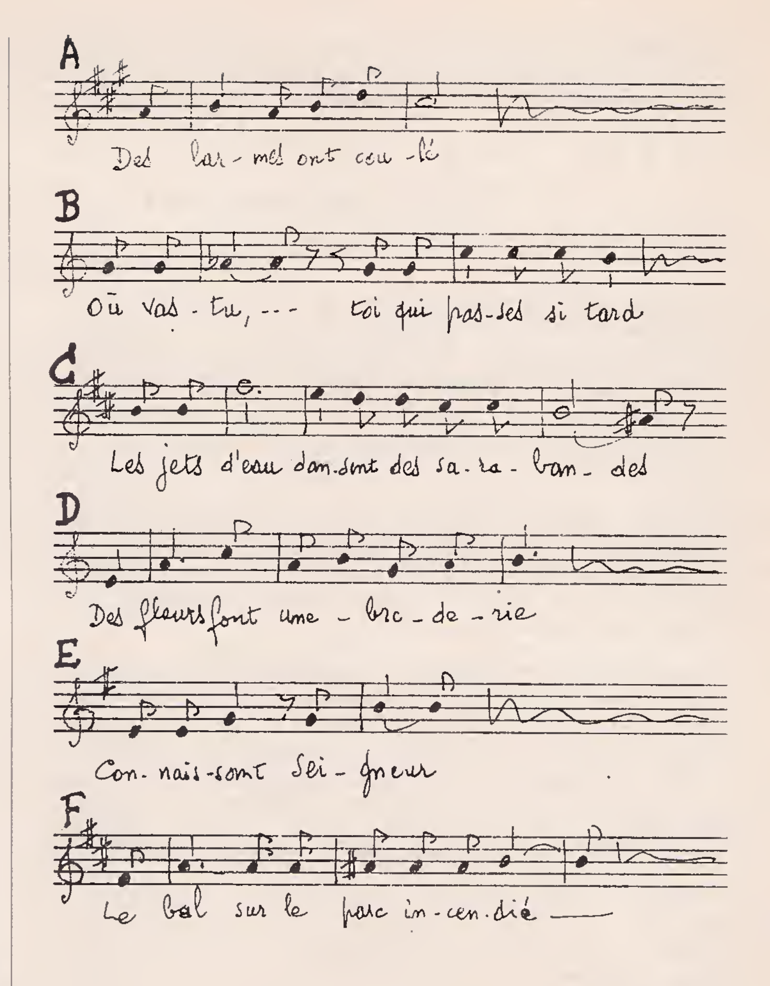
B) 2e strophe : « Sur le marbre ». Rythme nouveau plus serré en haut, et plus égal en dépit des broderies de triples croches. Le chant (« Sur le marbre rose... ») est en **fa dièse majeur.** Modulation subite sur « trois baisers », puis rythme très syncopé. On va vers les bémols, avec un autre rythme plus proche de l'initial qui se fait jour en haut, avec quelques touches de Basses sous : « les fleurs fraîches des marronniers »... On revient vers les dièses, encore un peu vers les bémols qui semblent dominer, puis, subitement, après un accord interrogatif (avant : « c'est pour toi... »), on module vers **si majeur.**

A') C'est dans ce ton lumineux que s'écoulera la 3e strophe, avec un soutien rappelant le premier accompagnement (pris à la 10e mes.). On retrouve le rythme initial (paroles : « et que les tourterelles »). Le chant se serre, module pour revenir brusquement au ton de **si** (« Viennent fleurir... ») sur lequel la mélodie s'achève, ayant retrouvé son rythme et la sérénité.

IV et V. - Deux poèmes chinois

Op. 35 (1927)

Traduction de poèmes de LI-HO (IXe siècle)
Paroles de H. Roché



IV. - Des fleurs font une broderie

Op. 35 n° 1

Deux strophes : 1re : descriptive, 2e : sentimentale.

A) **1re strophe :** un rythme à peu près constant (croches égales, parfois coupées d'ornements) staccato ou legato mais plus souvent staccato, le chant est mélodique (D). Il débute en la mineur, module un peu, revient au ton, module encore sur un accompagnement franchement **polytonal,** grâce aux nombreux chromatismes de la partie inférieure s'opposant au diatonisme du haut qui ne se prive pas de moduler. A : « J'ai vingt ans... », on va vers les bémols. L'accompagnement semble plus homogène, nouveau changement (« dans ma tête ») partant de **la majeur** et se promenant un peu partout, effaçant la tonalité, mais arrivant à la reconstituer sous les paroles : « Et la senteur du saule »...), puis, modulation très lointaine et chromatique vers les bémols pour achever la strophe.

B) **2e strophe,** de sentiment différent : l'amoureux interroge son idole qui paraît lointaine... « tant qu'elle n'a pas souri »... Dans l'atmosphère plutôt calme, un chant domine l'accompagnement : chant d'espoir, contrarié par des touches indécises : on semble aller vers **la (mineur ou majeur)** aussi bien au chant qu'au contrechant démenti par la basse; celle-ci s'anime en trio (« le paysage est gai ») vers **si majeur;** assombrissement subit (au rall. molt) avec des bémols contrariant la descente de la partie supérieure vers **fa mineur;** ensuite, il semble que l'on va finir en **ut mineur** avec des impositions de sa dominante, sur

l'interrogation qui termine avec un accord chargé de 9e dominante (d'abord incomplet puisque sa base n'arrive qu'à la fin) avec des appogiatures et un **mi bémol** s'y plaçant pour terminer.

V. - Réponse d'une épouse sage

Op. 35 n° 2

Composée comme la précédente, en 1927, cette mélodie contient aussi beaucoup de passages en polytonalité. Elle est divisée en 3 strophes, presque la forme ABA' avec des changements en A'; très connue, elle figure souvent aux récitals de chant.

A) **1re strophe. -** L'accompagnement commence par un dessin caractéristique qui reviendra pour conclure (1re et 2e mesures) en mineur, comme la mélodie du chant (E), très calme, soulignés d'accords chromatiques; on rencontre beaucoup de chromatismes dans cette œuvre et des modulations (en **ré dièse** mineur, sous : « deux perles précieuses ») et de nombreux accidents aux deux parties de l'accompagnement, très calme et très lié. Une vocalise évoque « l'Orient » des perles; subitement on revient aux dissonances.

B) Début de la **2e strophe :** « et moi, comprenant ton amour », vers les bémols, toujours très calme, accompagné à deux parties presque polytonales, arrive à **si mineur. Allegretto :** plus lourd, avec des accords pesants dans les basses... La voix remonte (« mon époux, capitaine... ») module : **ré mineur, fa,** mais contrariée par d'autres harmonies polytonales. **Ritard.** Sur des accords immobiles, et lents, la voix récite : « les liens de l'épouse... » aboutit à une harmonie dissonante. Un silence.

A' ou C) On retourne au ton ou plutôt à la polyphonie du début; la voix se place en **mi mineur,** l'accompagnement régulier, formule répétée avec quelques soupirs (2e mes. du Tempo). « Avec les deux perles », se brise sur : « deux larmes ». Le dessin initial revient sur un fond d'**ut mineur :** « pour ne pas t'avoir connu plus tôt »; puis reprend sa tessiture primordiale et s'achève sur un dissonance que résoud seulement la basse avec sa 5te à vide, calme du sentiment intérieur refoulé.

VI. - Jazz dans la nuit

Op. 38 (1928)

Poésie de René Dommange

Très différente des autres mélodies du recueil, pourtant basée sur le même principe : rythme frappant à l'accompagnement, chant mélodique, ici plus près du récitatif. Trois strophes différentes de musique mais apparentées par le système d'écriture et le rythme.

1re strophe Andante. Un rythme syncopé s'établit à la basse **(en ré)** avec des harmonies dissonantes dessus lesquelles seront constamment renouvelées. Ainsi, se présente un petit prélude de 14 mesures qui impose le ton de **ré. Andantino.** Chant s'élevant (F) peu à peu et conservant le ton de **ré malgré** les altérations et les chromatismes; repos sur la dominante (à « nègres nostalgiques fous »). On repart, le récit est plus serré, plus animé et présente beaucoup de chromatismes; il s'élargit pour s'achever sur la tonique **(ré).** L'accompagnement dessine son rythme régulier de croches staccato, sur une basse d'abord répétée **(ré, si bémol, la, sol dièse)** avec de légers accords à contretemps. A l'**Accelerando** et sur les paroles : « et les rugissements », montée chromatique, puis retour au rythme régulier et aux accords, le tout surmonté d'une sorte de chant avec des intervalles écartés et terminé par des mélismes à l'africaine... Le rythme ne se perd pas; la fin de la strophe est soulignée par une pédale médiane de tonique.

2e strophe. Comodo. Le rythme change à la basse : noire pointée, croche dessinant un chant véritable sur lequel d'autres rythmes nouveaux en accords altérés s'installent; la voix module aussi. A l'**Andantino,** nouveau rythme d'Habanera classique. On se retrouve en **fa** avec un **si bécarre;** un dessin mélodique se greffe dessus ainsi que le chant (« sous la surprise des baisers »), qui, à travers les altérations, regagne la dominante à chaque fin de phrase. Un nouveau rythme issu du précédent, surmonté de chromatisme, souligne l'expression des paroles. Le chant monte au **sol bémol** pour retomber en passant par l'arpège de **ré bémol** sur la dominante de **fa.** Ici, interlude en jazz, staccato et très animé avec beaucoup d'altérations.

3e strophe. Rall. poco a poco, puis **Andante.** Calme; dès l'entrée de la voix, reparaît le rythme initial, cette fois sur d'autres degrés, très syncopé et surmonté de larges accords dissonants; parfois un élan descendant coupe ce calme; le chant : « Passant, ramasse ce mouchoir » est entièrement en récitatif. A l'**Andantino,** le rythme régulier de la 1re strophe reparaît sur d'autres degrés; puis on retourne en **ré** avec les degrés initiaux (changement d'armure). Le chant monte, redescend sur la dominante et termine ainsi; le rythme s'apaise et s'éteint à la basse : **ré, la** avec une 7e de tonique dessus.

En résumé, ces trois strophes successives peuvent aussi donner la forme classique ABA' par certaines similitudes de la 3e avec la 1re, ce qui est au fond le caractère essentiel de la forme-lied.

TARIF DES ABONNEMENTS

L'ABONNEMENT SIMPLE comprend 10 numéros par an (la revue ne paraît pas en août et septembre).

L'ABONNEMENT COUPLE comprend les 10 numéros de l'abonnement et un supplément Iconographique de 5 Iconographies par an, du format de la Revue (21 × 1 × 27) (octobre, décembre, février, avril, juillet) se rapportant à la Musique et son Histoire.

TARIF	FRANCE, Communauté française, Algérie, Tunisie, Maroc et Vietnam	Pays étrangers
Abonnement simple	**22 F**	**26 F**
Abonnement couplé	**30 F**	**35 F**

UNE PROPOSITION :

Abonnez vos amis (2, 3 ou 4) à " L'EDUCATION MUSICALE "; vous bénéficierez pour vous-même d'un tarif préférentiel :

Avec **deux** abonnements supplémentaires nouveaux souscrits en même temps que le vôtre, le prix de votre propre abonnement sera ramené à :

	FRANCE, Communauté française, Algérie, Tunisie, Maroc et Vietnam	Pays étrangers
Abonnement simple	**18 F**	**22 F**
Abonnement couplé	**24 F**	**29 F**

Avec **trois** abonnements supplémentaires nouveaux souscrits en même temps que le vôtre, le prix de votre propre abonnement sera ramené à :

	FRANCE, Communauté française, Algérie, Tunisie, Maroc et Vietnam	Pays étrangers
Abonnement simple	**15 F**	**20 F**
Abonnement couplé	**20 F**	**25 F**

Avec **quatre** abonnements supplémentaires nouveaux souscrits en même temps que le vôtre, le prix de votre propre abonnement sera ramené à :

	FRANCE, Communauté française, Algérie, Tunisie, Maroc et Vietnam	Pays étrangers
Abonnement simple	**10 F**	**15 F**
Abonnement couplé	**15 F**	**20 F**

A tout envoi par avion, s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter à ce sujet.

Les souscriptions se font par chèque bancaire ou par versement à notre C.C. Postal 1809-65 PARIS.
Prière de bien mentionner : Nom, Prénoms, Profession, Adresse complète.

VACANCES MUSICALES A PRADES

Article paru dans le journal « L'Indépendant des Pyrénées-Orientales » à propos des colonies de vacances musicales de Prades, sous la signature de M. Jean GOZE, professeur d'éducation musicale aux lycées municipaux de cette ville.

*
* *

Parallèlement au festival Pablo Casals, dont les concerts se déroulent comme chaque été en l'Eglise Saint-Pierre, la coquette ville de Prades accueille cette année deux colonies de vacances musicales au lycée de jeunes filles très aimablement mis à la disposition des organisateurs par M. Monestier, Maire et Mlle Lavall, directrice du lycée.

Placées sous la présidence d'honneur du maître Pablo Casals et du Dr Albert Schweitzer, la présidence effective de ces colonies est confiée à M. Jacques Serres, violoncelliste de grand talent, qui se consacre avec un dévouement inlassable à l'expansion musicale dans les centres ruraux et à l'enseignement musical des jeunes, aidé dans cette lourde tâche par Mme Hélène Serres. M. André Azoulai, professeur au C.E.G. d'Arles-sur-Tech, directeur et grand responsable pour les questions matérielles, a tenu à nous exprimer sa grande satisfaction pour l'excellent accueil qui lui a été réservé partout dans notre petite ville et nous a très cordialement invités à assister à une séance de travail. Ainsi nous avons pu nous entretenir avec des jeunes gens et des jeunes filles venus de tous les coins de France et même d'Allemagne.

Divers par l'âge et la nationalité, tous ces jeunes montrent des visages épanouis, réjouis, car leur commun amour de la musique les a réunis et, dans ce creuset qu'est la colonie, ils apprennent, en outre, à mieux se connaître, à mieux se comprendre et à pratiquer entre eux la franche camaraderie. Sous la direction musicale de M. Michel Vergnault, professeur d'éducation musicale de la ville de Paris, compositeur et chef d'orchestre qui, lui aussi nous dit sa joie de se trouver à Prades, ce haut lieu de la musique de chambre, nous avons écouté une chorale mixte chanter très spontanément et avec justesse le fameux « Te voici vigneron », de Carlo Boller et un orchestre répéter avec beaucoup d'application un concerto brandebourgeois. Le tout, chanté ou joué avec une conviction et une musicalité qui surprennent de la part de filles et de garçons dont les plus jeunes ont de 7 à 8 ans et les plus âgés de 16 à 17 ans.

Mme Jane Gueninchault, psychologue et pianiste, Mlle Raymonde Allaire, premier prix de piano du Conservatoire de Paris, sont parmi les instructeurs musicaux qui nous ont été présentés, de même que MM. Théo Sittig et Gerbaart Siffiert, professeurs de musique en Allemagne venus avec quelques-uns de leurs élèves. Surprenante d'ailleurs, l'audition de ces petits allemands dont certains ont très peu de temps d'initiation musicale et qui pourtant jouent des pages folkloriques ou même des partitions de grands maîtres avec des flûtes, des guitares, des luths de différentes tailles, des accordéons, une contre-basse à cordes, ainsi que de nombreux instruments à percussion d'une conception très originale, tels que : xylophones, vibraphones, cimbales, tambours, etc... Ici aussi, tout ce petit monde joue avec une attention et une discipline qui font plaisir à voir.

Si nous ajoutons que des causeries et des commentaires d'œuvres complètent cette éducation, nous pensons qu'il y a là une forme d'initiation à la musique qui mérite d'être encouragée et suivie avec le plus grand intérêt. Elle semble convenir parfaitement aux enfants dont elle développe très rapidement la compréhension, la sensibilité, le goût et permet plus sûrement de découvrir les dons musicaux. Si cela représente évidemment beaucoup de travail pour les éducateurs, c'est en revanche une grande satisfaction, une récompense même que d'obtenir en si peu de temps d'aussi brillants résultats. N'est-ce pas, en effet, la plus belle des récompenses pour un éducateur, que de constater que l'enseignement qu'il dispense est suivi avec empressement et devient ainsi une source inépuisable de plaisir de l'oreille, de sensibilité du cœur et de l'esprit ? Puissent les parents comprendre l'importance de la musique dans l'éducation. Puissent-ils, assister nombreux avec leurs enfants aux concerts donnés par ces colonies. Ce sera pour eux, comme pour tous, une révélation et pour un prix d'entrée dérisoire, ils pourront applaudir de jeunes et authentiques artistes qui seront heureux et fiers de pouvoir prouver que la musique est un élément important de la véritable culture de masse. Quant à nous, tout en félicitant les instructeurs et organisateurs pour leur excellent travail, nous pouvons les assurer que nous accueillerons avec le plus grand plaisir, de nouvelles colonies de vacances musicales à Prades.

Souhaitons, pour terminer, que, dans la future « organisation des loisirs » les pouvoirs publics, conscients de leurs responsabilités, réservent à la musique la place qui lui revient, c'est-à-dire une place de choix, puisqu'elle apporte toujours et partout, sa grande part d'amour, cet amour si nécessaire au maintien de la paix dans le monde.

NOTRE DISCOTHEQUE

par Hervé MUSSON

Chez PHILIPS, en un premier enregistrement mondial, K. Redel donne une interprétation parfaite à tous égards d'une des nombreuses Passions composées par *TELEMANN :* la *Passion selon Matthieu.* Intensément dramatiques, douloureux, exaspérés, les airs et chœurs commentent avec émotion. Les récitatifs de l'évangéliste se remarquent par leur aisance et leur mobilité. Tout cela est beau et révèle un maître non seulement en pleine possession de sa technique, mais possédant un grand instinct expressif et dramatique. Le symbolisme, en maints endroits, apparaît. L'ensemble comprend deux disques livrés dans un luxueux coffret dont le couvercle s'orne d'une belle reproduction : un détail d'un tableau de Tiepolo « Allée au Calvaire » (Eglise Sant'Alvise, à Venise). Une abondante et documentée plaquette de 32 pages comprenant des études sur Telemann et l'œuvre, une iconographie variée et artistique, complète cette belle livraison (1).

A votre collection des Cantates de *J.-S. BACH,* ajoutez celles que propose TELEFUNKEN : *Actus tragicus* pour le 16e dimanche après la Trinité et la *Cantate pour le dimanche des Rameaux* admirablement interprétées par l'Ensemble Léonhardt et le Chœur Monteverde de Hambourg dirigés par J. Jürgens. Les instruments, dont flûtes à bec, violon baroque, viole de gambe, sonnent au diapason du XVIIIe siècle (2).

Une nouvelle version de la *Messe en si mineur* enrichit le catalogue discographique chez PHILIPS, avec L. Maazel, Stich Randall, Reynolds, Haefliger, Shirley-Quirch, les chœurs de Rias et l'orchestre radio-symphonique de Berlin. La conception de Maazel surprend quelque peu en ce sens que, malgré la jeunesse du chef et son enthousiasme qui valent tant d'instants superbes, l'impression qui prévaut est l'absence de spiritualité. D'un bout à l'autre, le phénomène sonore, pour les chœurs et l'orchestre, se déploie avec une rare magnificence, mais, c'est tout et la profondeur du sentiment n'apparaît pas toujours, ainsi dans l'*Et incarnatus* et le *Crucifixus* du *Credo.* Il y a là une pénétration romantique assez peu à sa place en cette musique. Les chœurs animés par Günther Arndt, admirables, atteignent à une rare beauté sonore, puis, l'orchestre, donnent à l'interprétation générale un relief artistique impressionnant. L'ensemble comprend trois disques livrés en coffret, une très belle plaquette de 24 pages donne reproductions variées, études sur Bach, la Messe, etc... (3).

Le répertoire vocal profane se limite à deux disques dont l'énoncé suffit à fixer votre attention et retenir votre choix. Le nom de Fischer Dieskau figure sur les deux enregistrements. La DEUTSCHE GRAMMOPHON, collection Prestige, offre les *Amours du Poète et le Liederkreis, op. 24* de *SCHUMANN;* J. Demus accompagne (4), et la VOIX DE SON MAITRE retient 18 *Lieder* de *BRAHMS* empruntés à divers opus. Pour qui aime la musique intime et l'illustration du lied à une des plus belles époques, voilà de quoi se satisfaire amplement (5).

*
* *

Je ne crois pas que le catalogue discographique soit bien riche de pièces de clavecin de *DANDRIEU.* Et cependant, quelle mine ! Une fois encore merci à André CHARLIN pour la contribution qu'il apporte à l'histoire sonore de la musique. Le disque consacré à cet illustre musicien français du XVIIIe siècle contient un bon nombre de pièces, leurs titres peuvent paraître superflus tant la musique suggère avec finesse et esprit. Solide, vigoureuse, riche d'inspiration, elle montre une autre facette de la brillante école française. Si vous désirez en posséder une illustration complète, joignez ce disque à ceux que vous pouvez avoir sur Rameau et Couperin. Les pièces enregistrées sont des compositions inédites recueillies et interprétées par Pauline Aubert (6).

Sous le titre « Grandes Pages de l'orgue français », ERATO offre un prestigieux enregistrement de compositions de maîtres français des XVIIe et XVIIIe siècles : *LEBEGUE, NIVERS, MARCHAND, GUILAIN.* Ces musiciens, qui attachaient une grande importance aux timbres de l'orgue et à la couleur évoquée par ses jeux, écrivaient des pièces particulières à chacun d'eux. Ainsi des titres tels que cornet, cromorne en taille, tierce en taille, basse de trompette, trio de flûtes, etc... L'instrument, Clicquot-Haerpfer-Erman, un joyau de la facture française du XVIIIe, est celui de la cathédrale de Sarlat. M. Cl. Alain le « touche » et conservant son jeu connu de tous pour les œuvres d'orgue classique, rend, ici, hommage, autant à la splendeur de cet instrument de Dordogne, qu'à l'ambiance musicale d'une époque où tout était sacrifié au bon goût (7).

Encore de l'orgue, mais en Allemagne cette fois, avec *D. BUXTEHUDE* présenté, avec raison comme précurseur de Bach. L'orgue, tout en conservant son caractère mystique, devient un instrument plus brillant. Sans doute, les pièces moins austères et de plus grande envergure que de coutume, sont cause de cette évolution organistique dont la responsabilité revient à l'origine du maître. Allemand de souche nor-

dique, son idéal artistique, à l'écart de l'esthétique commune, pour un instrument devenu essentiellement religieux au cours des temps, naturellement plus expansif, commande cette vitalité que l'on y trouve. Néanmoins, dans le *Prélude et Fugue en sol mineur,* le prélude garde son caractère de préambule et d'exercice de vélocité avant l'œuvre importante, ici la fugue. C'est HARMONIA MUNDI dont la gravure inattaquable n'offre plus aucune prise aux pauvres critiques, et René Saorgin, s'il prend, à mon goût, un tempo un peu rapide pour les *chorals,* conserve au *Te Deum* enregistré sur ce même disque, une grandeur et une majesté qui lui sont dues (8).

A nouveau M. Cl. Alain, enregistrée par ERATO, mais cette fois dans les tomes IV et XIII de l'intégrale de l'œuvre d'orgue de *J.-S. BACH,* dans laquelle, depuis quelque temps déjà, les maisons de disques se lancent à corps perdu. *24 Chorals* (Tome IV, vol. 1) de l'Orgelbüchlein sur un premier disque et *16 Chorals* du dogme sur le second. Autant j'ai aimé l'interprétation de la musique d'orgue française, autant cette version des chorals, du moins pour l'Orgelbüchlein, révèle plus une grande technique du clavier qu'une impression mystique ressentie. Aussi, malgré le prestige de M.-Cl. Alain, cet enregistrement des chorals est loin d'éclipser l'enregistrement Lionel Rogg chez HARMONIA MUNDI (9 - 10).

A-t-on déjà entendu pareille œuvre où tant de technique d'écriture n'étouffe jamais le caractère poétique qui s'en dégage; il s'agit des *Variations Goldberg* commandées au Cantor par le comte Hermann de Kayserling pour charmer ses propres insomnies. En effet, le comte, d'une nature maladive, voulait se consoler durant ses nuits sans sommeil en écoutant cette musique de Bach que son claveciniste, Goldberg, finit, assez rapidement d'ailleurs, à savoir par cœur. Donc, en récompense d'une coupe en or remplie de 100 louis, Bach écrit trente variations sur un aria trouvé dans le Notenbüchlein. La première impression qui émane de ces variations, c'est un air de fête, une fraîcheur extrêmement bien rendues par André Tchaïkovsky.

Cet enregistrement dû à COLUMBIA, conserve au piano son timbre particulier ni trop dur, ni trop sourd. Le seul reproche à formuler est de ce que Bach écrivit l'œuvre pour clavecin en donnant mille précisions sur les jeux à employer, notamment dans les dernières pages. Il faut dire toutefois que le piano jouit de toutes les nuances du pp au ff qui seyent si bien lorsqu'elles sont aussi discrètement utilisées qu'ici à toute la musique de Bach (11).

Quarante ans ont passé depuis les variations Goldberg et durant ces quarante ans l'esthétique musicale a passablement changé. En effet, en 1784, *MOZART* écrit une sonate en ut min. K 457 dédiée à Theresa von Tratter, une de ses premières élèves viennoises et épouse d'un éditeur de musique ami de Mozart. Dû à la firme VALOIS — R. Riefling au piano — cet excellent enregistrement présente, outre la Sonate et la Fantaisie en ut mineur, les Sonates en Si bémol Majeur, K 333 et en Ut Majeur, K 545, où toute la grâce et la spontanéité mozartiennes nous obligent à rendre hommage au pianiste, malgré quelques académismes un peu trop marqués dans certaines mesures de la sonate en ut mineur (12).

D'aucuns connaissent le caractère confidentiel que *SCHUMANN* savait donner à sa musique. Et cet enregistrement des *Danses des Compagnons de David* (1 à 18) et de *Humoresque* ne viendra pas contredire l'opinion commune. Dans Humoresque, par exemple, quiconque a un peu de sensibilité peut imaginer l'état d'âme de n'importe qui passant par des sentiments successifs de mélancolie et d'euphorie. Thierry de Brunhoff rend admirablement bien ces états d'âme successifs ainsi que les opinions sur l'art d'Eusébius et de Florestan largement exprimés par la musique même dans les Danses. Et l'idéal romantique schumannien ne s'altère en rien dans cet enregistrement signé PATHE-MARCONI (13).

Encore un enregistrement de piano, signé PHILIPS cette fois et W. Haas interprète l'intégrale de l'œuvre pianistique de *RAVEL* devenue si populaire qu'il est maintenant inutile de la présenter. Pourtant, comme *Gaspard de la Nuit* où Ravel jette un défi au romantisme, les six pièces du *Tombeau de Couperin* méritent une place toute particulière de par leur conception classique. Ravel précise bien ici qu'il s'agit plus d'un hommage à tous les compositeurs du XVIIIe siècle qu'à Couperin lui-même dont il se dit, par ailleurs, le fils spirituel — tous deux considérant la musique non comme une confession du cœur mais comme un ornement de la vie. Trois danses précédées d'un prélude et d'une fugue et se concluant par une toccata composent ce Tombeau où Ravel marie l'écriture moderne à la concision classique (Forlane notamment). W. Haas nous laisse songeur quant à sa virtuosité, notamment dans Gaspard de la Nuit, et rend à la perfection cette espèce d'ambiance nébuleuse, pleine de brillance que Ravel confie au timbre du piano et qui ouvre la porte à une esthétique nouvelle : Jeux d'eau. Avec ce disque, PHILIPS nous montre une fois de plus qu'à côté d'une grande production de « musique d'ameublement », il sait conserver et servir le prestige de la musique savante (14).

En 1924, pendant qu'il travaille à l'Enfant et les Sortilèges, *RAVEL* entreprend d'écrire une rapsodie concertante : *Tzigane.* Primitivement confiée au violon et au piano, Ravel orchestre plus tard cette œuvre où il épuise toute la virtuosité et toutes les possibilités musicales du violon. Ici, dans une production de la DEUTSCHE GRAMMOPHON, la jeune virtuose allemande Edith Peinemann interprète l'œuvre telle une grande artiste; malgré son origine, elle se soumet à l'esprit clair français si bien caractérisé par Ravel et rend à l'œuvre la couleur que celui-ci aurait désiré. Quant à l'orchestre, on juge de son métier surtout par les deux énormes glissandos (deux gifles magistrales d'harmonie) que l'on retrouve souvent dans l'orchestre ravélien, notamment dans la Bacchanale de Daphnis, le premier exécuté avec une grande douceur pour faire démarrer l'orchestre, le second avec une grande force avant l'apothéose finale de tous les instruments et où les successives accélérations du tempo et les arrêts brusques sont tous très bien respectés.

Le seul inconvénient de ce disque est que Tzigane étant relativement court, les techniciens de la D.G. ont comblé le reste du disque avec un concerto de *DVORAK,* si bien que pour le même prix, vous pouvez écouter le type du joli concerto romantique. Peut-être le choix judicieux de cette œuvre à côté de Tzigane est là, tout n'étant que relativité, pour nous montrer quel génie pouvait habiter Ravel comparé à cette époque romantique passée depuis 24 ans déjà. Il faut

toutefois ajouter qu'avec un orchestre tchèque et une concertiste d'origine germanique il eût été anormal que l'esthétique musicale tchèque ne fût pas représentée, ici par Dvorak (15).

De l'élève, passons au professeur, et quel style différent; si les harmonies très subtiles, mais toujours d'une grande pureté d'écriture vivent autant chez Ravel que chez son maître, le style de *FAURE* témoigne d'une telle paix, voire même d'une certaine insouciance dans l'érudition, que la musique, malgré toute cette science qui la dirige, évolue si librement qu'on pourrait dire que Fauré et Bach atteignent, malgré deux esthétiques très différentes et deux siècles d'écart, un même but. Enregistré par CHARLIN, la *Berceuse*, l'*Andante en si bémol* et le *premier Quintette* dont Koechlin disait « c'est là une des plus belles œuvre du maître » trahissent la distinction d'un tel musicien. Et le Quatuor de l'O.R.T.F. sollicité ici, de même que Germaine Thyssens-Valentin, créent pour nous un temple de la musique habité par Fauré lui-même (16).

A l'aube de l'époque moderne où tant d'esthétiques nouvelles s'affrontent : Debussy et Monet chantent les gloires de l'impressionnisme, Saint-Saëns respecte la tradition classique, Schoenberg et Picasso chacun dans son art démontrent les bases mêmes de cet art. *BARTOK* qui recherche toujours dans le folklore une source d'inspiration écrit, en 1937, une *Sonate pour deux pianos et percussion* que la nouvelle collection « Musique Nouvelle » de HARMONIA MUNDI enregistre avec *Sept Pièces de Mikrokosmos*. Voilà bien quelques œuvres qui pourraient donner encore aux compositeurs d'aujourd'hui à beaucoup réfléchir de par leur structure si étrangement moderne et la hardiesse des harmonies qui n'étouffent jamais pour autant le sentiment musical (notamment dans les pièces de Mikrokosmos). Il faut dire que l'équipe de la firme HARMONIA MUNDI nous offre ici un travail sans tache et la manière de penser de Bartok est entièrement respectée (17).

Dans un enregistrement signé COLUMBIA, voici la fantastique technique d'écriture de *SAINT-SAENS*, ce chef de l'école néo-classique qui malgré l'admiration toute relative qu'on peut lui porter, contribua pour une grande part à relever la musique française de la vulgarité où l'avait portée Meyerbeer et ses disciples. Cette gravure met bien en valeur le violon de Nathan Milstein où, comme dans le *Poème op. 25* de *CHAUSSON*, musicien français dont la même Symphonie en Si bémol Majeur est pour ainsi dire totalement inconnue, le dialogue avec le grand orchestre et la grande technique qui lui est demandée, trahit le sens artistique de la soliste (18).

Le 21 octobre 1937, à Moscou, à la première audition de sa 5e *Symphonie*, *CHOSTAKOVITCH* gagne une grande popularité grâce « à la suavité et à la grandeur de son œuvre », du moins pour un critique de cette époque. Quant à Chostakovitch, il écrit « le sujet de ma symphonie, c'est le devenir, c'est l'accomplissement de l'homme ». A mon humble avis, plus que cette prétendue suavité, qu'on a voulu y trouver, cette symphonie reflète plutôt une pensée philosophique, le conflit entre l'homme et son destin, une interprétation des grandes idées de la nouvelle Russie !... Quoi qu'il en soit, LE CHANT DU MONDE dans la série Musique Nouvelle, a enregistré dans une excellente gravure restituant dans ses moindres détails et ses moindres intentions l'interprétation de l'Orchestre Philharmonique de Moscou, dirigé par Kiril Kondrachine (19).

CATALOGUE

(1) TELEMANN :

Passion selon Saint-Matthieu.

(30/33 - *PHILIPS* - *Mono A* 2489/90 - *Stéréo* 835.359/60)

(2) J.-S. BACH :

Cantates : BWV 106, Actus tragicus, et BWV 182 pour le Dimanche des Rameaux.

(30/33 - *TELEFUNKEN* - *Mono TEL.* 22 - *Stéréo STEL.* 22)

(3) J.-S. BACH :

Messe en si mineur.

(30/33 - *PHILIPS* - *Mono A* 02475/77 - *Stéréo* 835.345/47)

(4) SCHUMANN :

Les Amours du poète, Liederkreis, op. 24.

(30/33 - *DEUTSCHE GRAMMOPHON* - *Mono* 639.109)

(5) BRAHMS :

Lieder (op. 3, nos 2, 3, 5 et 6 - op. 6, no 6 - op. 7, nos 2 et 3 - op. 19, nos 1 et 3 - op. 32, nos 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 et 9.

(30/33 - *VOIX DE SON MAITRE* - *Mono FALP* 859 - *Stéréo ASDF* 859)

(6) DANDRIEU :

Cinq Suites inédites pour le clavecin.

(30/33 - *CHARLIN* - *Stéréo compatible CL* 23)

(7) LEBEGUE :

Suite du 2e ton (Prélude, cornet, trio à 2 dessus, duo, cromorne en taille, trio à 3 claviers, dialogue).

NIVERS :

Suite du 1er ton (Prélude, fugue grave, récit, duo, basse, écho, dialogue à 2 chœurs).

MARCHAND :

Dialogue, Tierce en taille, Basse de trompette.

GUILAIN :

Suite du second ton (Prélude, tierce en taille, duo, basse de trompette, trio de flûtes, dialogue).

(30/33 - *ERATO* - *Mono LDE* 3336 - *Stéréo STE* 50236)

(8) BUXTEHUDE :

Préludes et fugues : sol min., Fa Maj. - Fantaisie choral « Gelobet seist du, Jesu Christ » - Te Deum - Chorals : « Herr Christ, der einig Gottes Sohn », « In dulci jubilo », « Lobt Gott, ihr Christen allzugleigh ».

(30/33 - *HARMONIA MUNDI* - *Mono et Stéréo HMO* 30.700)

(9) J.-S. BACH :

L'œuvre pour orgue, Tome IV, Vol. 1 - Orgelbüchlein, BWV 599 à 622, numéros 1 à 24 (Chorals de Noël, de la Purification, de la Passion).

(30/33 - *ERATO* - *Mono LDE* 3.213 - *Stéréo STE* 50.093)

(10) J.-S. BACH :

L'œuvre pour orgue, Tome XIII - 16 Chorals : Nun freut euch - In dulci jubilo - An Wasserflüssen Babylon - Fuga sopra il Magnificat - Wer nur den lieben Gott (3 versions) - Wo soll ich fliehen hun ! - Liebster Juse - Schmücke dich - Wir glauben all'an - Valet will ich - Erbarm'dich - Nun komm', Christ lag.

(30/33 - *ERATO* - *Mono LDE* 3.344 - *Stéréo STE* 50.244)

(11) J.-S. BACH :

Variations « Goldsberg » BWV 988 (Aria et 30 variations).

(30/33 - *COLUMBIA - Mono FCX* 1.036 - *Stéréo SAXF* 1.036)

(12) MOZART :

Fantaisie ut min. K 757 - Sonates : ut min. K 457; si bémol maj. K 333; Ut Maj. K 545.

(30/33 - *VALOIS - Stéréo MB* 739, *utilisable en mono*)

(13) SCHUMANN :

Die Davidsbundler, op. 6 - Humoresque, op. 20.

(30/33 - *COLUMBIA - Mono DTX* 338 - *Stéréo ASTX* 338)

(14) RAVEL :

L'œuvre pour piano à deux mains : Gaspard de la nuit - Jeux d'eau - Prélude en la m. - Menuet sur le nom de Haydn - Miroirs - A la manière de Borodine - A la manière de Chabrier - Le Tombeau de Couperin - Menuet antique - Sonatine - Valses nobles et sentimentales - Pavane pour une infante défunte.

(30/33 - *PHILIPS - Mono L* 2.443/44 - *Stéréo* 835.313/14 *LY*)

(15) RAVEL :

Tzigane.

DVORAK :

Concerto violon et orchestre.

(30/33 - *DEUTSCHE GRAMM.* - 139.120, *grav. Univ. stéréo et mono*)

(16) G. FAURE :

Premier Quintette - Andante en si bémol - Berceuse.

(30/33 - *CHARLIN - Stéréo compatible - CL* 12)

(18) SAINT-SAENS :

Concerto n° 3 si m. violon et orchestre.

CHAUSSON :

Poème violon et orchestre, op. 25.

(30/33 - *COLUMBIA - Stéréo SAXF* 1.029)

(17) BARTOK :

Sonate 2 pianos et percussion - 7 pièces de Mikrokosmos.

(30/33 - *HARMONIA MUNDI - wer* 60.007, *grav. univ.*)

(19) CHOSTAKOVITCH :

Symphonie n° 5 en ré min., op. 47.

(30/33 - *CHANT DU MONDE - Mono LDX-A* 8.371 - *Stéréo LDX-A* 48.371)

GRAND PRIX DU DISQUE

DEUTSCHE GRAMMOPHON :

139.201/202, coffret D.G.G. (gravure universelle) : Schubert, Le Voyage d'Hiver (Fischer Dieskau) - Prix Francis Poulenc, de l'Académie Nationale du disque lyrique.

139.109, D.G.G. (gravure universelle) : Schumann, Les Amours du Poète (Fischer Dieskau) - Prix Francis Poulenc, de l'Académie Nationale du disque lyrique.

Mono 4381/3 - Stéréo 104.381/3, coffret D.G.G. : Mozart : Le Flûte enchantée - Prix Georges Thill, de l'Académie Nationale du disque lyrique.

Mélodies :

139.201/202, coffret D.G.G. (gravure universelle) : Schubert, Le Voyage d'Hiver (Fischer Dieskau) - Grand Prix des Discophiles.

Musique de chambre :

Schubert : Quintette à cordes en Ut Maj., op. 163 - Grand Prix des Discophiles.

Musique concertante :

139.113, D.G.G. Prestige : Mozart : Concertos piano et orchestre n°s 12 et 26 - Grand Prix des Discophiles.

Musique contemporaine :

138.991/2 D.G.G. : A. Berg : Wozzeck - Grand Prix des Discophiles.

Musique symphonique :

138.959 D.G.G. : Mendelssohn : Le Songe d'une Nuit d'Eté. Grand Prix des Discophiles.

***

ERATO :

LDE 3325/STE 50225 : Sonates et Concertos de Vivaldi.
LDE 3340/STE 50240 : Sonates violoncelle et clavecin.
(Grand Prix du Cercle Vivaldi 1966.)
LDE 3335/STE 50235 : Requiem de Schütz.
(Prix Jacques Ibert, de l'Académie du disque lyrique.)

DÉCÈS DE GEORGES DELRIEU

Les rangs des vieux serviteurs de la Musique sont décidément fort éprouvés. A peine venons-nous d'apporter notre hommage à Jacques Feschotte que nous parvient la nouvelle de la disparition de Georges Delrieu, l'éditeur niçois bien connu.

Né en 1905, *Georges Delrieu est décédé à Nice le 1er juin* 1966 *après une douloureuse maladie. Il partageait depuis quelques années, avec son fils Gérard, la responsabilité de cette Maison d'Editions musicales à la tête de laquelle il a fait de si bon travail et grâce à laquelle il maintenait une vie artistique réelle dans le Sud-Est de la France... Mais j'aimerais saluer surtout ici le généreux enthousiasme, l'infinie courtoisie et la délicate bonté de cet homme qui fut un amoureux passionné de sa petite Patrie en l'honneur de laquelle il avait fondé une collection de chants et danses parue par fascicules, ainsi qu'une série de disques attachants. Cette petite Patrie à laquelle surtout il avait élevé un monument élaboré par lui seul, à quel prix de fatigue et de persévérance, de sacrifices encore : je veux parler de son* Anthologie de la Chanson niçoise, *réalisée à l'occasion du Centenaire du rattachement de Nice à la France* (1960), per la gloria de Nissa e de la siéu Countea, *qui restera particulièrement précieuse pour nous par la rareté de son information et la ferveur qui anime chacune de ses pages.*

Même ceux qui n'ont pas connu personnellement Georges Delrieu, mais pour lequels la belle et victorieuse cité de notre Côte d'Azur représente autre chose qu'un Casino, déploreront avec nous la disparition de ce Niçois de la Grande époque et s'associeront à L'Education Musicale *pour exprimer condoléances et vœux aux successeurs de Georges Delrieu.*

Jean MAILLARD.

DEUX PIANISTES DEVANT LA MUSIQUE DE NOTRE TEMPS

Sous la direction de S. Skrowaczewsky, Marie-Thérèse Fourneau a interprété deux œuvres françaises, accompagnées par la Société des Concerts du Conservatoire : La Ballade de G. Fauré, le Concerto en sol de M. Ravel. Elève de Mme Marguerite Long, de MM. J. Calvet et J. Doyen, Marie-Thérèse Fourneau n'hésite pas à se tourner vers la musique contemporaine en faisant connaître des ouvrages de Pierre Petit, de Daniel-Lesur et d'Olivier Messiaen. La Seconde Symphonie d'Henri Dutilleux l'émeut profondément car la sensibilité de ce grand musicien s'accorde à celle des compositeurs qu'elle aime jouer. Grand Prix du Disque, après avoir été lauréate du Prix International Marguerite Long, elle nous a assuré que l'œuvre de Gabriel Fauré était aussi appréciée en Hollande et en Belgique qu'en France. Engagée par le Concertgebouw d'Amsterdam, elle a présenté cette Ballade avec autant de distinction sous la direction de Bernard Haitink. En ce samedi 15 janvier 1966, le concert débutait par la quatrième symphonie de R. Schumann et s'achevait sur « Les Pins de Rome » pour l'orchestration desquels Respighi a prévu une trompette en coulisse et un phonographe...

Une autre pianiste courageuse, Anne-Marie de Lavilléon, lauréate du Conservatoire National de Musique de Paris, prend une part active aux auditions d'ouvrages contemporains. Elle a travaillé avec Olivier Messiaen et Max Deutsch. De l'Ode à Napoléon (Lord Byron) qu'elle a interprétée en 1963, aux grands de la Sorbonne, elle dit « Schoenberg me séduit par son style spontané et son lyrisme dramatique ». Dans les œuvres de Webern, elle admire le raffinement dans l'emploi des timbres. Par exemple l'opus 22 qu'elle a interprété avec J. Parrenin, violoniste; Guy Deplus, clarinettiste; et D. Deffayet, saxophoniste ténor. Récemment, on a pu entendre Anne-Marie de Lavilléon dans les Séquences pour violon et orchestre de Hanbenstock-Ramati et quinze jours auparavant, le 19 janvier, dans une œuvre de L. Pablo.

Nous pouvons trouver en Marie-Thérèse Fourneau et Anne-Marie de Lavilléon d'ardentes et brillantes avocates de l'œuvre de Fauré et de Ropartz, des Viennois et de Messiaen, car elles possèdent tous les dons de l'éloquence pianistique.

O. CORBIOT

A L'INSTITUT GRÉGORIEN

L'Institut Supérieur de Musique Sacrée de Paris met à la disposition de ceux qui lui en feront la demande, la **liste générale** des 40 **sessions de musique sacrée** de l'**été 1966** (technique et direction de toutes les formes de musique liturgique, technique du clavier), et des **sessions de pédagogie** selon la **méthode Ward.** A la même adresse, « Notice détaillée » des cours organisés à Paris durant l'**année universitaire.**

Institut Supérieur de Musique Sacrée, 21, rue d'Assas, Paris-6e - Tél. : 222-10-27.

Institut Ward (siège social), 80, boulevard Pasteur, Paris-15e. Tél. : 306-76-51.

(Prière de joindre un timbre à toute demande.)

APRÈS LE CONCERT DES CHORALES A LA SORBONNE

Le mercredi 8 juin, je me suis rendu à la Sorbonne pour assister au Concert Annuel des Chorales de l'Académie de Paris, mais, bien que régulièrement muni d'une invitation envoyée par les Services de la rue Jacob, je n'ai pu pénétrer dans le Grand Amphithéâtre; il n'y avait plus de place; ce sont des choses qui arrivent. Malheureusement, derrière les grilles fermées, environ 400 personnes peut-être même 500 étaient en possession d'un billet d'entrée, achetés régulièrement; on les a sans doute remboursées, mais leurs enfants chantaient; alors ces parents, heureux de venir écouter cette manifestation musicale, ont attendu dans le hall de la Sorbonne jusqu'à 23 h 30... Toutes ces personnes révoltées, furieuses, ce qui est bien compréhensible, ont montré leur mécontentement, il fallut plusieurs groupes d'agents pour calmer leurs protestations. Personne, autre que le personnel de la Sorbonne désagréable, parfois même grossier, n'était là pour expliquer ou tenter d'excuser une telle situation.

Cet ensemble de circonstances est TOUT SIMPLEMENT SCANDALEUX, et nous pousse à poser quelques questions.

Comment se peut-il que l'on vende autant de billets en plus du nombre de places contenues dans la salle ?

Est-il donc si difficile de faire le décompte du nombre des choristes ?

Faut-il croire enfin que les Services de la rue Jacob se désintéressent à ce point de l'organisation de ce concert ?

C'est précisément ce que nous sommes tentés de penser.

Depuis de longs mois, de nombreuses organisations multiplient les actions et mouvements divers pour que la musique reprenne une certaine vie en France, l'ensemble du corps professoral d'Education Musicale ne ménage pas ses efforts pour mettre au point un concert comme celui du 8 juin par exemple. Ce que nous appellerons simplement une coupable imprévoyance de la part de l'Administration supérieure vient anéantir ces efforts. Et le plus grave, à notre avis, dans cet élément « raté » de la soirée, est que de nombreux parents soient mécontents; ils en tireront une conclusion, malheureusement fort simple : l'année prochaine, ils n'enverront pas leur fille ou leur fils à la Chorale. Résultat combien négatif ! Et d'autant plus navrant que le nombre et la bonne humeur de tous ces parents témoignaient d'un intérêt pour la musique beaucoup plus vif qu'on ne le publie de nos jours.

Bien entendu, ces remarques ne mettent pas en cause le dévouement ni la compétence des chefs de groupe qui ont mené à bien une tâche souvent difficile et ingrate et à qui l'on doit la réussite musicale de la soirée — des renseignements élogieux nous sont parvenus à ce sujet —, mais, encore une fois, elles s'adressent aux responsables de l'organisation matérielle de la soirée.

D. MACHUEL.

Au moment de mettre sous presse, nous apprenons le décès de Mlle Pelliot, survenu il y a peu de temps.

Notre prochain numéro retracera sa carrière — toute consacrée à la formation musicale de la jeunesse.

L'ACTIVITE MUSICALE au Lycée Saint-Marcellin (Isère)

La Chorale du Cercle d'Art du Lycée nationalisé de Saint-Marcellin a été créée à la fin du mois de janvier 1963.

Dès les premiers jours une trentaine de choristes s'inscrivirent. Bientôt après leur nombre atteint la cinquantaine. Quelques mois après ils étaient soixante-dix, et, à la rentrée de septembre 1964 : 101. Depuis cette date ce nombre s'est encore accru d'une dizaine d'exécutants.

Tous sont volontaires. Aucune sélection n'est opérée, comme par exemple de ne garder que ceux qui connaissent le solfège ou ceux qui ont une jolie voix. Le but n'était pas de réserver à quelques-uns mais d'ouvrir à tous les joies que peut apporter la musique. Il suffit pour être admis d'être heureux de chanter et de se soumettre au rythme des répétitions qui ont lieu quatre fois par semaine.

En deux ans et demi un important répertoire a été constitué qui comprend :

a) *des chants folkloriques de tous pays (32 chants);*

b) *des œuvres de la Renaissance :*

O Jesu Christe, de Van Berchem
O Bone Jesu, de Palestrina
Alma Redemptoris Mater, de Palestrina
O vos omnes, de Victoria
Toutes les nuits tu m'est présente, de Jannequin
Vous me tuez si doucement, de C. Mauduit
La Bataille de Marignan, de Jannequin
Quand l'ennui..., de Costeley

c) *des œuvres classiques :*

« Sicut locutus est », extrait du Magnificat de Bach
« Jesus que ma joie demeure », extrait de la cantate 147 de Bach
Chœur d'entrée, de la cantate 21 de J.-S. Bach
Les deux premières cantates de l'Oratorio de Noël, de J.-S. Bach.
Ave verum corpus, de Mozart
« Dies Irae » du Requiem de Cherubini
« Alleluia du Messie », de Haendel
Le cantique de Racine, de G. Fauré
Le Gloria de Vivaldi (en entier)
à l'étude depuis la rentrée 1965 : la Messe du Couronnement de Mozart qui sera, nous l'espérons, terminée pour Noël.

Une vingtaine d'auditions et concerts ont été donnés : à Saint-Marcellin, Tullins, Grenoble, Valence, Aix-en-Provence, Chambéry, Romans et Paris.

C'est à Paris, en décembre 1964, que la Chorale a chanté les deux premières cantates de l'Oratorio de Noël, de Bach, accompagnée de l'orchestre de l'Université de Freiburg-en-Breisgau. Des liens d'amitié se sont noués entre les deux formations et les concerts sont donnés en cellaboration depuis cette date.

Cette chorale est l'une des activités du Cercle d'Art que dirige Monsieur le Principal. Les déplacements sont pour lui l'occasion de présenter aux élèves, sur place, les chefs-d'œuvre d'architecture et de peinture étudiés au cours des causeries avec projections qu'il leur fait en cours d'année.

En tant que chef de la chorale, je tiens à dire combien nombreux sont les instants de bonheur éprouvés avec eux tous au cours des répétitions et des concerts; je tiens à exprimer toute ma reconnaissance pour les joies qu'ils m'apportent par leur ardeur au travail, leur jeunesse et leur enthousiasme qui permet de vaincre toutes les difficultés.

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE (1)

Hans BURGKMAIR : TRIOMPHE DE L'EMPEREUR MAXIMILIEN. (Bois gravé)

En 1512, Maximilien d'Autriche donne le programme du Cortège de Triomphe qui, à l'imitation de ceux des anciens empereurs, doit illustrer les faits saillants de sa vie et de son histoire. Soixante-sept des planches furent dessinées par Hans Burgkmair, peintre d'Augsbourg (initiales H.B. dans un cercle au-dessus de la roue gauche), dont celles des chars portant des musiciens.

C'est le char dit « de l'orchestre » qui retiendra notre attention. Il groupe cordes, vents et percussion, et les instrumentistes sont présentés dans le feu de l'action.

A gauche, surélevés, trois musiciens jouant :

— de la viole de gambe à cinq cordes dont l'archet est tenu avec quelque désinvolture;

— de la harpe portative;

— de la viole à quatre cordes dont la forme se rapproche de celle du violon.

Au centre :

— deux luths à huit cordes de tailles différentes, reconnaissables à la forme ovale de la caisse de résonance, au cheviller renversé à angle droit, aux sillets qui divisent la touche, à l'ouïe centrale de forme circulaire.

Tournant le dos :

— deux joueurs de flûtes à bec.

A l'avant du char :

— un musicien tient de la main gauche une flûte plus rudimentaire aux possibilités peu étendues, et frappe en même temps sur un tambour.

Paul DRUILHE.

(1) Réservé aux abonnés à l'édition couplée « L'Education Musicale - Supplément Iconographique ». Ce supplément paraît 5 fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.

RÉPERTOIRE ET ÉTUDE DE CHŒURS

par Suzanne MONTU

POUR LES FETES DE PRINTEMPS (suite)
QUATRE VOIX EGALES

Saint-Saëns
(Ed. Durand, 4, place de Madeleine, Paris-8e)

CHŒUR DES PHILISTINES.

Page très connue mais que l'on entend toujours avec plaisir.
Malgré la forme harmonique à quatre voix, ce chœur peut être abordé aisément dans les C.E.G.
Aucune difficulté réelle. Voix homogènes.



M.-O. Gillot
(Ed. Ouvrières, 12, av. de la Sœur-Rosalie, Paris-13e)

MUGUET (extrait de « Chantons en gris et rose »).

Léger et tintant comme des clochettes argentines, ce chœur gai, d'un rythme net, nécessite un sérieux entraînement des choristes en raison des harmonies non exemptes de dissonances.
Groupe de moyenne importance; 40 à 45 élèves de la 4e à la 2e.



Harmonisations de Noël Gallon
(Ed. Salabert, 22, rue Chauchat, Paris-9e)

AU BOIS DU ROSSIGNOLET.

Malgré les quatre voix, cette harmonisation très tonale, consonante, peut être abordée par une cinquantaine d'élèves de la 5e à la 3e.

Très agréable, plaisant aux choristes et aux auditeurs de tous âges. Accompagnement souhaitable.

LA LAINE DE NOS BLANCS MOUTONS.

Mêmes remarques que ci-dessus.



Harmonisation de Juhel
(Ed. Lemoine, 17, rue Pigalle, Paris-9e)

CHANSON DU PRINTEMPS.

Joli chœur, assez difficile en raison des « croisements » de la 4e partie. Nécessite des voix étendues.
Grandes chorales.

TROIS VOIX MIXTES

Harmonisation G. Aubanel
(Ed. Costallat, 60, rue de la Chaussée-d'Antin, Paris-9e)

LA MERE AGEASSE.

Sur cette chanson enfantine, l'auteur a écrit une harmonisation variée, ne posant aucun problème rythmique, mais aux modulations parfois délicates.
Groupe peu important mais bien entraîné.



Claude Teillère
(50 chœurs à trois voix mixtes - 1er fascicule)

A LA ROSEE.

Jolie mélodie à l'harmonisation simple, diatonique. Peut être abordée par des chorales encore peu exercées.

L'HIVER SERA BIENTOT PASSE (Dauphiné).

Une harmonisation différente accompagne chacun des couplets de cette jolie mélodie. Si la partie de baryton ne présente pas de difficulté, les parties de voix féminines sont assez scabreuses en raison des vocalises et des contre-temps.

Très bonnes chorales de C.E.G. ou de lycées.

DE GRAND MATIN ME SUIS LEVE (Ardèche).

Grâce à une harmonisation « note contre note » sans difficulté réelle et s'adaptant parfaitement au caractère archaïque de la mélodie, ce chœur est accessible à des chorales de C.E.G.

VOICI VENIR LE JOLI MAI (Bresse).

Chant de quête traditionnel.

Quelques intonations périlleuses dans l'harmonisation.

Bonnes chorales de C.E.G. et de lycées.

VOICI LE MOIS DE MAI (Velay).

Autre chant de quête. Très soble, l'harmonisation contrapuntique est facile et laisse ressortir le charme archaïque de la mélodie.

Peut convenir à des chorales encore peu entraînées.

QUATRE VOIX MIXTES

Harmonisation Bourgault Ducoudray
(Ed. Lemoine, 17, rue Pigalle, Paris-9e)

ADIEUX A LA JEUNESSE.

N'est-ce pas au printemps que l'on peut comparer la jeunesse à un bouquet ?

Charmante et suave mélodie bretonne en mode de « ré », harmonisée avec infiniment de tact et de subtilité. Difficulté moyenne, convient à de grandes chorales de lycées. Voix claires et homogènes.



Harmonisations de Georges Aubanel
(Ed. Costallat, 60, rue de la Chaussée-d'Antin, Paris-9e)

AVRIL (XVIe SIECLE).

Harmonisation classique sans difficulté particulière.
Attaques des phrases et des couplets facilitées par les entrées successives des voix. Ne s'adresse cependant pas à des chorales débutantes.
C.E.G. et lycées.

CHANT DE PRINTEMPS.

Chœur harmonique. Quelques modulations passagères bien amenées, faciles d'intonations. Voix claires. Ligne folklorique alternativement aux soprani et aux ténors.

Chorales assez importantes de C.E.G. ou lycées.

VECY LE MAY (XVe SIECLE).

(Ed. Fœtisch, Lausanne-Dépos.: Zurfluh, 73, bd Raspail, Paris-6e)

Une ligne mélodique, aux longues phrases, soutenue par une harmonisation d'où quelques modulations et éléments chromatiques ne sont pas exclus, un texte littéraire en français du XVe siècle, destinent ce chœur à des ensembles aux voix très sûres et bien exercées.

Ecoles Normales ou chorales adultes.

Harmonisation G. Juhel
(Ed. Lemoine, 17, rue Pigalle, Paris-9e)

AVRIL (CHANT DU XVIe SIECLE).

L'harmonisateur a respecté le caractère archaïque de la mélodie. Il se dégage une impression de tendresse un peu mélancolique de ce joli chœur « note contre note ». Ténors montant facilement. Pas de difficultés particulières.

C.E.G., lycées, groupes peu importants.

★

Harmonisation de Daniel Lesur
(Ed. Salabert, 22, rue Chauchat, Paris-9e)

CHANSON DE MAI (extrait de quatre chansons du calendrier).

La ligne folklorique est presque entièrement confiée à la voix de ténor (solo ou chœur). Les autres voix (parfois divisées) forment un fond en larges accords qui met parfaitement en valeur la mélodie.

Convient plutôt à des chorales d'adultes assez importantes.

★

Harmonisation de Jean Pagot
(Ed. Salabert, 22, rue Chauchat, Paris-9e)

L'AMOUR DE MOY (XVe SIECLE).

Harmonisation avec intervention de ténor solo à la dernière strophe.

Chaque partie a un intérêt mélodique incontestable, qui séduira les choristes.

Demande une assez grande indépendance des voix.

Chorales de lycées, Ecoles Normales, adultes.

★

Epoque de la Renaissance - G. Costelley
(Ed. Salabert, 22, rue Chauchat, Paris-9e)

MIGNONNE, ALLONS VOIR SI LA ROSE...

Très beau chœur. Alternance de trois et quatre voix. Fragments à trois voix difficiles. Ténors très élevés. Grande indépendance des voix. Fragments à quatre voix : harmoniques, assez faciles.

Chorales ayant un bon pupitre de ténors.

PUISQUE CE BEAU MOIS.

Grâce, enjouement, caractérisent ce charmant chœur dont les quatre voix sont très indépendantes. Voix de ténors élevées.

Bonnes chorales de lycées, Ecoles Normales, adultes.

JE VOY DES GLISSANTES EAUX.

Très harmonique, ce chœur ne présente pas de difficultés réelles. Seule la tessiture élevée des voix de ténors peut faire hésiter certains animateurs à entreprendre l'étude de cette page.

Accessible cependant à des chorales très entraînées de C.E.G., lycées.

★

Clément Janequin
(Edition en la majeur)

CE MOYS DE MAY.

C'est l'un des chœurs les plus faciles de la Renaissance. Des choristes de C.E.G. peuvent l'aborder. Quelques discrètes oppositions de nuances, un mouvement allant mais sans hâte, de la grâce, donneront la couleur requise lors de l'exécution.

Claude Le Jeune

VOICI DU GAY PRINTEMPS.

Assez développé, ce chœur contrapuntique s'adresse à de bonnes chorales d'Ecoles Normales ou à des groupes d'adultes. Si la première moitié est consacrée à la description de la nature, la seconde évoque le Dieu Mars et l'amour.



XVIIe siècle
(Ed. Lemoine, 17, rue Pigalle, Paris-9e)

LE MAI
(extrait de « Collection de chœurs », par Gévaert, 6e fascicule).

Accessible à toute chorale ayant un bon pupitre de ténors légers montant facilement.

Bonne diction, voix légères, pas de difficulté particulière d'intonations, ni de rythme.

★

XVIIIe siècle

CHANSON (même collection, 9e fascicule).

Ce chœur au refrain primesautier et aux deux couplets différents mais à l'allure martiale s'adresse à des chorales post-scolaires ou même d'adultes.

Les rythmes souvent opposés demandent une grande indépendance des parties.



Haydn
(Diverses éditions)

PREMIER CHŒUR DES SAISONS (Viens doux printemps).

Cette délicieuse page pleine de fraîcheur est accessible à des chorales d'Ecoles Normales auxquelles elle plaît toujours.

Accompagnement de piano nécessaire.



Gretry
(Ed. Durand, 4, place de la Madeleine, Paris-8e)

CHŒUR DE L'AURORE.

L'alternance « 3 voix égales » et « chœur mixte » (parties de ténors et basses assez faciles), nécessite une chorale aux voix féminines nombreuses et souples. Beaucoup de grâce et de charme.



Mendelssohn
(Ed. Billaudot, 14, rue de l'Echiquier, Paris)

SALUT PRINTEMPS.

Chœur très classique et plaisant. Avec un travail méthodique, toute chorale de C.E.G. assez importante doit pouvoir donner une exécution correcte de cette page toujours bien accueillie.



Schumann
(Ed. Durand, 4, place de la Madeleine, Paris-8e)

LE VENT DANS LA FORET (extrait de Faust).

En sa simplicité, un des plus beaux chœurs à quatre voix mixtes, accessible à des C.E.G. Rapidement appris, il séduit les choristes par le contour exquis des phrases et le charme sensible qui s'en dégage.

Accompagnement de piano indispensable.

Jean Planel
(Ed. « Ecole du chant », 35, bd Victor-Hugo à Nice)

C'EST LE MAI (N° 4 de la Cantate des Saisons).

Aux voix de soprani, est confiée la ligne mélodique, accompgnement en onomatopées ou « note contre note », assez facile.

Chœur convenant à une importante chorale de C.E.G.

CHANTS ET MELODIES A UNE VOIX

Nous ne citerons pas sous cette rubrique les très nombreuses chansons folkloriques comme « nous quittons les Pâques » mais seuls quelques chants des XVIIIe et XIXe siècles y figureront.

Nous avons retenu particulièrement les pages qui peuvent, sans inconvénient, être interprétées par un ensemble vocal ou un petit chœur.

★

XVIIIe siècle
(Ed. Heugel, 2, rue Vivienne, Paris-2e)

TAMBOURIN (Viens dans ce bocage).

Alerte danse assez volubile, très plaisante.

Vingt-cinq à trente élèves de 4es ou 5es doivent l'apprendre rapidement et le chanter agréablement.



Beethoven
(Ed. Choudens, 38, rue Jean-Mermoz, Paris-8e)

HYMNE A LA NATURE.

Chœur à l'unisson par excellence, étant donné son mouvement large. Accompagnement indispensable pour amener la très brusque modulation. Masse importante de choristes.

AVRIL (extrait de « A la bien aimée absente », diverses éditions).

Brillante, sans véritable difficulté, cette mélodie convient à des élèves d'âge bien différents.



Chérubini
(Ed. Leduc, 175, rue Saint-Honoré, Paris)

HYMNE A LA JEUNESSE.

Cette page charmante de l'époque révolutionnaire est autant une glorification du retour des beaux jours qu'un hymne à la jeunesse. Garçons ou filles de 10 à 14 ans. Voix étendues. Mélodique, se retenant facilement.



Schubert
Deux extraits de « la Belle Meunière »
(Ed. Costallat, 60, rue de la Chaussée-d'Antin, Paris-9e)

N° 2 - LE RUISSEAU ou « la source » ou « où aller » selon les traductions.

Des jeunes filles de 4es et 3es, aux voix fraîches, interpréteront avec beaucoup de plaisir cette mélodie pleine de grâce et charmante.

Voix à l'aigu aisé. Quelques vocalises délicates à la « coda ».
Accompagnement nécessaire.

N° 9 - LES MYOSOTIS ou « les fleurs du meunier » selon les traductions.

Assez faciles, tendrement expressifs, ces quatre couplets, vite appris, conviennent parfaitement à des élèves de 3es ou 4es.

Accompagnement souhaitable.

LA ROSE DES BRUYERES ou « la rose sauvage ».
(Ed. Durand ou Costallat)

Quelques intonations délicates.
Voix fraîches montant facilement.
Classes de 5es.

Wagner
(Extrait de la Walkyrie)
(Ed. Durand, en feuille séparée, sans accompagnement)

CHANT DE PRINTEMPS : Plus d'hiver, déjà le printemps commence.

Malgré le souffle qu'il demande, ce très bel air est accessible à des adolescents.

Saint-Saëns
(Ed. Durand, 4, place de la Madeleine, Paris-8e)

PRIMAVERA (Poésie de Th. Gautier).

Quelques modulations. Mélodie assez difficile destinée à des élèves bien entraînées, ayant des voix timbrées dans l'aigu.
Accompagnement nécessaire.



Massenet
(Ed. Heugel, 2 bis, rue Vivienne, Paris-2e)

SERENADE DU PASSANT.

Voix souples, légères, pas de grandes difficultés. Ligne mélodique charmante. L'accompagnement ajoute un pittoresque de bon aloi.



Fauré
(Ed. Hamelle, 24, bd Malesherbes, Paris-8e)

LE PAPILLON ET LA FLEUR.

Cette aimable mélodie au rythme ternaire, ne présente que peu de difficulté. Voix étendues et pures.
Accessible dès la 5e.

AURORE.

Très belle mélodie aux modulations délicates et quelque peu dangereuses. Plaît toujours aux jeunes filles de 3es et 2es.
Accompagnement indispensable.



FORMATIONS DIVERSES - ADULTES

Citons cinq chœurs s'adressant à des groupes d'un excellent niveau vocal et musical.

Harmonisations Canteloube
(Ed. Heugel, 2 bis, rue Vivienne, Paris-2e)

ROSSIGNOLET QUI CHANTE (Béarn).

Quatre voix divisées et ténor solo.

CHORIETAN BURUZAGI

(Le premier de tous les oiseaux. Pays basque).
(Ed. Salabert, 22, rue Chauchat, Paris-9e)

Quatre voix divisées.



Claude Le Jeune
(Ed. Salabert, 22, rue Chauchat, Paris-9e)

REVECY VENIR LE PRINTANS.

Deux, trois, quatre, cinq voix mixtes.

LA BELLE ARONDE.
(Ed. Salabert, 22, rue Chauchat, Paris-9e)

six voix mixtes.



Ravel
(Ed. Durand, 4, place de la Madeleine, Paris-8e)

NICOLETTE.

Quatre voix et soli.

ACTIVITÉS DE L'ÉTÉ 1965

Maîtrise Gabriel Fauré (Marseille)

La Maîtrise Gabriel Fauré, chorale officielle du lycée E.-Quinet, Marseille, dirigée par Th. Farré-Fizio, a donné durant l'année scolaire, une quarantaine de concerts, dans le département, la Haute-Provence, la Côte d'Azur proclamant partout et dans tous les milieux l'idéal du chant choral et l'amour des belles œuvres. Les élèves qui la composent, des classes de 6e à la Philo, ont tenu à faire connaître leurs efforts sur le plan international. Au moment où l'avenir de la musique paraît dramatique en France, leurs résultats prouvent, qu'en réunissant loisirs, volonté et idéal, il est tout à fait possible de démentir cette opinion.

Avant de participer au célèbre festival de chant de Llangollen (Pays de Galles), elles ont donné trois concerts à Paris. A Saint-Séverin, le concert était présidé par le fils de Gabriel Fauré, Emmanuel Fauré-Frémiet, membre de l'Institut et professeur au Collège de France. Il a tenu à inviter toute la chorale dans l'appartement de son père, et à l'issue de ce moment inoubliable, il a offert des lignes de musique écrites et signées par G. Fauré. Les deux concerts à l'Oratoire du Louvre et au Studio O.R.T.F. furent appréciés.

A Llangollen, la Maîtrise a représenté Marseille, la Provence, et la France puisque sur 130 groupes du monde entier nous étions les seules Françaises. Une de nos solistes a obtenu un brillant 1er Prix de chant Soprano solo. Seul résultat français au palmarès. Le jury a longuement commenté son excellente technique et son interprétation. Trente candidats étaient sur les rangs, dans un programme imposé. Denise Vial était déjà titulaire de plusieurs Premiers Prix au Conservatoire National de la ville d'Aix et du Concours National de Musique de Paris. Une autre de nos solistes, Denise Biaggi, a été sélectionnée, elle avait créé l'hiver dernier, à l'Opéra de Marseille, le rôle de Flora du « Tour d'écrou », de B. Britten.

Nos concerts à Londres furent réussis. Notamment en l'église N.-D. de France, et à l'Ambassade. Cette dernière, nous ayant réservé un accueil triomphal.

Avant de s'envoler pour l'Allemagne, la chorale a donné, en première audition, en la Basilique de Saint-Maximin, une Messe inédite, écrite par le Supérieur des Dominicains, le R.P. Jarrié. Cette œuvre, pour voix féminines et orchestre, sera enregistrée sous peu.

Après avoir traversé la Suisse, l'Autriche, l'Italie, la Maîtrise a participé à une Semaine Chorale à Bad Walsée. Là encore, elle représentait la France.

Après des vacances familiales, les choristes se sont retrouvées, avec joie, pour les trois semaines traditionnelles et annuelle, dans le cadre extraordinaire de la Sainte-Baume (Var). Séjour culturel, musical, où chacune, aidée par les aînées, préparent la rentrée en révisant telle ou telle matière plus ou moins faible. Amitié, idéal, discipline consentis, nous unissent comme les membres d'une famille. La région est toujours heureuse de retrouver ce groupe chantant aux couleurs de la Provence.

Lors de ce dernier séjour, nous avons eu le plaisir de recevoir Georges Aubanel, poète et compositeur. Les harmonisations inédites qu'il réserve à la chorale font la joie de nos auditeurs.

Contrairement à beaucoup de jeunes, nous abordons la rentrée avec joie et confiance. Nos magnifiques projets sont là pour nous aider : Messe de Minuit à St-Michel-de-Frigolet, Festival Fauré à Pamiers, Pâques en Tchécoslovaquie. Voilà à quoi rêvent les choristes du lycée E.-Quinet et font d'elles de très bonnes élèves, sérieuses et enthousiastes. Leur secret : consacrer leur loisir à la Musique.

Nous nous réunissons tous les jeudis et samedis après-midi pour travailler et répéter. Nos résultats doivent modifier certaines opinions sur la jeunesse actuelle.

Thérèse FARRÉ-FIZIO.

STAGE MUSICAL DE JEUNESSE FRANCO-ALLEMAND

du 8 au 15 août 1966

à MICHELBACH près de SCHWABISCH HALL

Condition de participation : une certaine connaissance de l'allemand pour les Français et du français pour les Allemands.

Age prévu : 15 à 25 ans.

Direction : MM. Alexander von Hamm, Michelstadt, Raymond Gros, Paris.

Objet : Rencontre musicale et rencontre personnelle entre jeunes de France et d'Allemagne.

Subvention de l'Office Franco-Allemand pour la Jeunesse.

Œuvres Chorales : Bach, madrigaux, etc...

Œuvres Orchestrales : Bach, Haendel, Hindemith, Klein, etc...

Flûte à bec - Danse.

Pension : 84 DM - Cours gratuits.

Voyage remboursé à 80 %.

Pour renseignements complémentaires et inscription, s'adresser d'urgence à :

Arbeitskreis für Haus-und Jugendmusik
3500 KASSEL-WILHELMSHOHE
Heinrich-Schütz-Allee 33

Cette manifestation spécialement conçue pour un groupe mixte franco-allemand figure parmi les 105 similaires, mais de niveaux, programmes et formations variés (guitares - archets - bois et cuivres - travail choral - fabrication d'instruments, etc.), d'où Français et étrangers ne sont aucunement exclus.

*
* *

Un autre groupement entièrement indépendant, mais de même inspiration, présente 145 autres rencontres :

Arbeitskreis Junge Musik
2 HAMBURG 13
Feldbrunnenstrasse 56

Semaines Internationales - Semaines avec César Joffrey. Instruments Orff - Orchestres - Chorales, etc.

EXAMENS ET CONCOURS

CLASSES PRÉPARATOIRES AU C. A. E. M.

Piano



Modéré (♩. = 60)

mf

mf

dim.

p

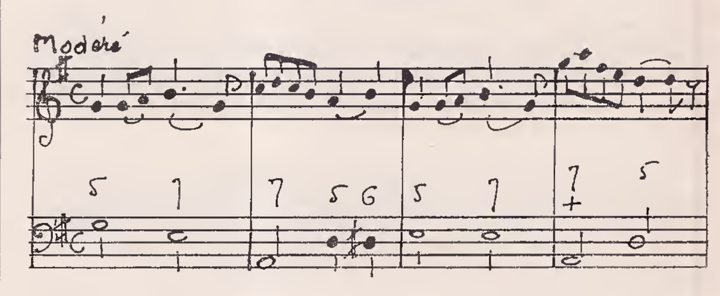
Poco rit - Tempo

mp en dehors

pp

VILLE DE PARIS - 2e Degré

Accompagnement











QUAND LES PROFESSEURS D'ÉDUCATION MUSICALE SE DISTINGUENT...

Peut-être se souvient-on que la pianiste Marcelle de Mayo *avait donné naguère à la Radio le 1er livre de préludes de* Noël-Gallon. *Voici que, par une suite logique, elle en présente maintenant le 2e livre* (« *France-Culture* », *mardi* 19 *avril,* 16 *h* 15).

Plus difficultueux que le premier, ce recueil second adopte même souvent une écriture transcendante — au demeurant, un modèle d'écriture pianistique contemporaine — et il faut non seulement maîtriser la technique, mais la dominer de haut, afin de pouvoir extraire et dégager le substrat de cette musique.

Le premier prélude très fluide, en rapides arpèges (6 bémols à la main gauche, 6 bécarres à la main droite) donne assez l'image d'un vitrail flamboyant. Le deuxième, très modulant, est porté par un balancement rythmique régulier, presque berceur. Le troisième est à la fois agité — véhément même — et généreux. Nimbé d'enveloppante poésie, le quatrième évoquerait une mélopée orientale. Quant au dernier, sorte de toccata vive et bondissante, il est probablement le mieux venu de la série.

Ce qui caractérise la version proposée par Marcelle de Mayo, c'est qu'elle allie une technique instrumentale rationnelle à une intuition musicale aiguë. Mais nous avons déjà exposé les mérites de cette pianiste et, plutôt que de nous y étendre, nous préférons cette fois signaler le grand succès que remporta le récital donné par l'artiste le 13 avril à Backnang (Allemagne) où, en dehors des 32 variations de Beethoven, elle interpréta Chopin, Liszt et Debussy.

Roland CHAILLON.

DURAND & Cie - éditeurs

Société à Responsabilité Limitée au capital de 100.000 F.

4, PLACE DE LA MADELEINE - PARIS (8e)

Téléphone : **Editions musicales : 073.45.74 - 073.41.62** **Disques. Electrophones : 073.09.78**

Bureau des concerts : 073.62.19

C. Chèques Postaux Paris 154.56

Ouvrages d'Enseignement

Alix (R)	Grammaire musicale.
Berthod (A)	Intervalles. Mesures. Rythmes.
Dautremer (M)	200 textes d'harmonie élémentaire. Préparation aux cours normaux du Lycée La Fontaine et de la Ville de Paris et aux C.A.E.M. 1re et 2e partie. 1er cah. (1 à 150) Livre du professeur. 1er cah. (1 à 150) Livre de l'élève. 2e cah. (151 à 200) Livre du professeur. 2e cah. (151 à 200) Livre de l'élève.
Delamorinière (H) et Musson (A)	La lecture de la musique en 6 années.
Desportes (Y)	30 leçons d'harmonie. Chts et basses. 30 leçons d'harmonie. Réalisations.
Durand (J)	Eléments d'harmonie.
Favre (G)	Dictées musicales à 1, 2 et 3 voix, données aux examens et concours de l'Etat (1957 à 1961).
—	Solfège élémentaire à 1 ou 2 voix. 1er cah. (classe de 6e). 2e cah. (classe de 5e).
—	Exercices de solfège pour les classes de 4e, 3e et 2e années des écoles normales.
—	3 leçons de solfège à changements de clés sur 7 clés avec accpt (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris).
—	6 leçons de solfège à changements de clés sur 5 clés avec accompagnement (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris, lycées et collèges).
—	12 leçons de solfège à changements de clés sur 5 et 7 clés (données au certificat d'aptitude à l'éducation musicale (1957 à 1962). Edition avec et sans accompagnement.
Gabeaud (A)	Guide d'analyse musicale en 2 vol.
Gallon (Noël) et Bitsch (M)	Traité de contrepoint (Règles du contrepoint - Exemples de contrepoint).
Margat (Y)	Exercices préparatoires à l'étude de l'harmonie en 2 cahiers.
—	Réalisations des exercices en 2 cahiers.

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT (suite)

Margat (Y)	Traité de l'harmonie classique.
—	Réalisations du traité d'harmonie.
—	Cours pratique d'harmonisation et d'accompagnement au piano.
Martin (R.-Ch.)	Le solfège des jeunes musiciens.
Ravizé (A)	32 leçons de solfège sans altérations (Préparatoires aux concours interscolaires).

Chœurs sans accompagnement

Duruflé-Chevalier (M.-M.)	6 fables de La Fontaine à 2 ou 3 voix de femmes.
Favre (G)	Chœurs à 2 voix (50 harmonisations). 1er Volume : Noëls et Airs des 16e et 17e siècles. 2e Volume : Folklore canadien et français.
Pascal (Cl.)	Ut ou Do 5 pièces pour chœur d'enfants ou de jeunes filles.
—	12 chansons françaises à 3 voix.
—	25 chansons françaises à 2 voix.

Littérature

Durand (J)	Abrégé de l'histoire de la musique.
Favre (G)	Essai d'initiation par le disque.
—	Musiciens Français Modernes.
—	Musiciens Français Contemporains.
—	R. Wagner par le disque.
Lamy (F)	Ropartz (J. Guy). L'Homme et son œuvre.

Recueils de Chants sans accpt.

Musson (A)	La Musique au brevet élémentaire et à l'école normale en 14 cahiers. Vieilles chansons populaires pour les enfants en 5 cahiers : 1° Noëls et chants de quête. 2° Marches, rondes, bourrées et danses. 3° Chansons de métiers. 4° Humoristiques, légendaires, narratives. 5° Chansons historiques.

TABLE DES MATIÈRES

ANNEE SCOLAIRE 1965-1966

Numéros 121 à 130 — Octobre 1965 à Juillet 1966

PEDAGOGIE.

PRESENTATION D'ŒUVRES MUSICALES.

ACADÉMIE AMÉRICAINE DE MUSIQUE A PARIS

L'ACADEMIE AMERICAINE DE MUSIQUE A PARIS ouvre ses portes pour son premier été. Elle offre aux musiciens de tous les pays, sans limite d'âge, un programme riche et varié en musique, dans toutes les disciplines, culture française, etc... pour la période du 1er juillet au 9 août 1966.

Les enseignants de l'ACADEMIE AMERICAINE DE MUSIQUE A PARIS sont recrutés parmi les meilleurs professeurs du Conservatoire National de Musique, de la Schola Cantorum, de l'Ecole Normale de Musique, de l'Ecole Marguerite Long et de l'Université Américaine à Paris.

Tous les cours auront lieu dans l'ancien et magnifique Monastère Bénédictin, la Schola Cantorum à Paris. D'autre part, les participants pourront se détendre au Centre Américain pour les Etudiants et Artistes où ils trouveront : restaurant, théâtre, gymnase, piscine, etc...

En fin de programme, du 1er août au 9 août 1966, les musiciens se rendront sur la Côte d'Azur et assisteront aux festivals de Musique de Menton, Monte-Carlo, Nice et Cannes.

Inscriptions : 25, rue St-Didier, Paris-16e - 553-61-75.

SESSIONS DE VACANCES D'ENTRAINEMENT MUSICAL

« Mlle VICAIRE, sortie du Monastère pour raison de « santé, actuellement en cure de repos dans la très intéressante et belle petite cité de FANJEAUX (Aude), crée « des « Sessions de Vacances » d'entraînement musical en « vue de la préparation aux différents concours du C.A.E.M. « et d'entrée à La Fontaine. Celles-ci ont commencé en « juin 1966. Elle ouvrira également, en octobre, une session « de préparation à l'entrée du Lycée La Fontaine ainsi qu'à « l'entrée à l'Ecole préparatoire de Nancy. »

Pour tous renseignements, s'adresser à Mlle VICAIRE, Les Enharmoniques, 11 - FANJEAUX (Aude).

VIIIe CONCOURS INTERNATIONAL DE PIANO « MAGDA TAGLIAFERRO »

Paris, du 1er au 6 décembre 1966

Le Concours se déroulera du 1er au 6 décembre 1966, à Paris. Limite d'inscription : 1er novembre 1966.

Ce Concours comprend trois épreuves qui seront toutes publiques.

Eliminatoire, demi-finale, finale : deux séances. Première séance : récital. Deuxième séance : avec orchestre.

Renseignements et inscriptions : Secrétariat du Concours, 20, rue de la Trémoille, Paris-8e - 359-65-67.

Publicivit : 3 bis, rue de la Sablière - Paris-14e — Dépôt légal : 3e Trimestre 1966 — Directeur gérant : A. Musson